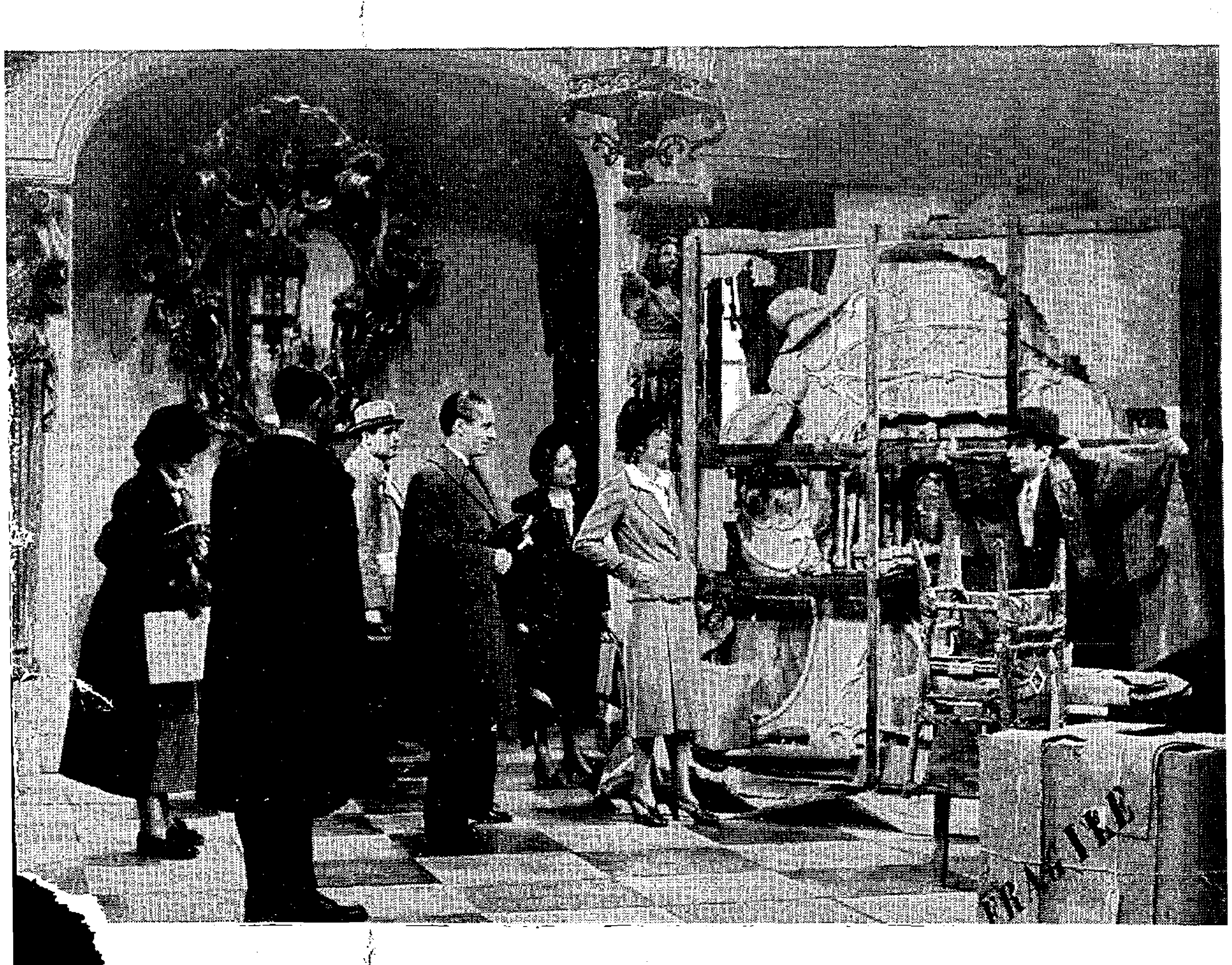
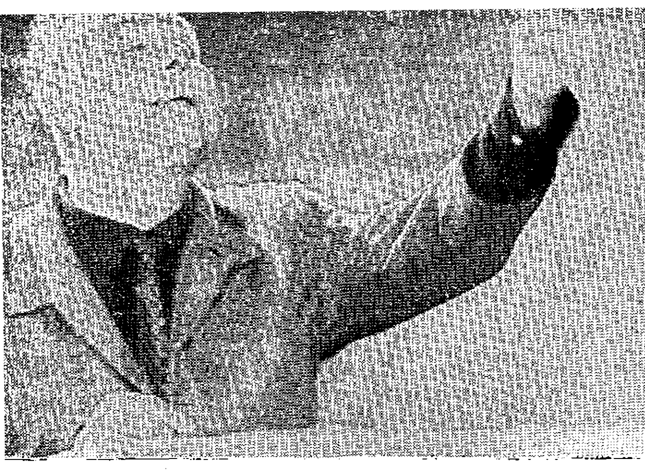

CAHIERS DU CINÉMA
JEAN RENOIR

« Le monde peut se diviser en quantité de petits carrés, de petits ronds et de petits losanges. Des gens qu'on appelle des philosophes ne font que cela et, disons-le, c'est un passe-temps passionnant, mon passe-temps préféré. Mon Dieu, parmi les nombreux petits losanges dans lesquels on peut diviser le monde, il y a évidemment deux formes d'esprit qui ont toujours existé, et qu'on peut appeler, l'une la forme romantique et, l'autre, la forme classique. Personnellement, même si je n'y parviens pas, mon ambition a toujours été d'être classique. »

(Jean Renoir — *Conférence à l'IDHEC*, 1953.)



« *Dans tous les films, on tourne des scènes inutiles.* » (Jean Renoir.) La photo ci-dessus illustre effectivement une scène de *La Règle du Jeu*, probablement coupée par Renoir lui-même lors du premier montage. Il est aisé de deviner qu'elle se situait immédiatement après l'arrivée des « Maîtres » à la Colinière. On remarquera, encore empaqueté, le fameux limonaire dont l'acquisition constitue pour La Chesnaye « *l'aboutissement d'une carrière de collectionneur d'instruments mécaniques et musicaux* ».




« J'ai soixante ans et j'ai tourné trente-cinq films; ces films sont-ils bons ou mauvais? A vrai dire, je n'en sais rien et je crois d'ailleurs que cela n'a aucune espèce d'importance. »

CAHIERS DU CINEMA - NOEL 1957 - TOME XIII N° 78

JEAN RENOIR

Nous remercions la Cinémathèque Française qui nous a fourni une documentation et des illustrations sans lesquelles la composition de ce numéro n'aurait pas été possible.

Nous remercions Maurice Bessy qui nous a ouvert les archives de Cinémonde où nous avons trouvé de précieuses photographies.

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma.
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :*
André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



Sur le plateau d'*Elena et les hommes*. De gauche à droite : Jean Marais, Ingrid Bergman, Jean Renoir et sa femme Dido.

Les CAHIERS ont eu de nombreuses occasions de parler de Jean Renoir. Nous aurions souhaité que celles-ci fussent plus fréquentes encore. Sur les soixante-dix-sept numéros parus jusqu'à ce jour, l'ensemble des textes consacrés à notre auteur préféré en couvrirait à peine trois. C'est peu, si l'on songe à l'unanimité qui s'est, dans notre équipe, faite autour de son nom, à l'influence que notre amour pour son œuvre exerce sur les moindres de nos jugements.

Il importait de combler cette lacune, et le plus tôt possible. Tout ce qui touche à Renoir est toujours de la plus brûlante actualité. Ce numéro spécial n'avait pas besoin de prétexte. Les prétextes, toutefois, s'étant trouvés présents à ce rendez-vous de Noël, on conçoit que nous ne les ayons pas boudés.

C'est d'abord la rétrospective qu'organise la Cinémathèque Française à partir de février prochain. Il nous a semblé opportun, en la circonstance,

d'offrir à nos lecteurs une bio-filmographie analytique, aussi complète et détaillée que le permettait l'état actuel des recherches. Puis, la venue en France de Renoir, à l'occasion de la représentation du *Grand Couteau*, a permis a Jacques Rivette et à François Truffaut de mener à terme — terme que nous espérons provisoire — la série des entretiens dont les deux premières parties ont paru dans les numéros 34 et 35 : ce nouveau chapitre traite de toute la période d'avant-guerre et de celle qui fait suite au *Carrosse d'or*. La conférence, enfin, prononcée à la faveur du congrès des historiens du cinéma et un extrait de *Carola*, la pièce que Renoir achève en ce moment d'écrire, nous fournissent deux autres textes non moins précieux.

L'abondance de cette matière a rendu caduc notre premier projet, qui était de réaliser un numéro d'hommage. C'est — mises à part les brèves notices de la filmographie — à Renoir seul que nous donnons la parole. L'intérêt majeur de ce Cahier n'est pas tant d'être *sur*, que *de* Jean Renoir. C'est une œuvre nouvelle de Jean Renoir que nous avons le plaisir d'éditer.

Nous reportons donc aux mois suivants la publication des articles figurant au sommaire primitif, bien persuadés que le lecteur ne peut que gagner au change. L'on sait pourtant combien, en général, un auteur, un homme de cinéma surtout, est malhabile à parler de soi. Quelque pertinents et riches d'enseignement que soient les propos de tel metteur en scène, ils ne portent, le plus souvent, que sur la méthode, non l'objet de sa recherche. Ils nous le découvrent imbu d'une haute idée de celle-ci, mais en même temps trop uniquement attaché à mettre en évidence cette passion du vrai ou ce besoin de cohésion interne qui sont le dénominateur commun de toutes les grandes créations de l'Art.

Renoir, lui, suit la marche inverse, attentif à déceler, non plus les points de coïncidence du cinématographe avec les autres arts, mais tout ce que celui-ci présente d'unique, d'étrange, d'irréductible. Sans s'ériger le moins du monde en bâtisseur de système, il nous livre toutes neuves et irréfutables ces vérités à la poursuite desquelles s'essoufflent, depuis trente ou quarante ans, les plus ingénieux théoriciens du cinéma. Il juge, pense *en critique*. Et, de même que ses réflexions concernent le cinéma, plus encore que son œuvre même, elles ne sont pas sans jeter les lueurs les plus vives sur le devenir de l'Art tout entier, surtout en cette dangereuse sortie de virage où notre demi-siècle se trouve être posté...

Mais écoutons-le.

CE BOUGRE DE MONDE NOUVEAU

par Jean Renoir

Cette causerie a été prononcée par Jean Renoir sur la demande de la Cinémathèque Française au Congrès international de la Recherche historique cinématographique au cours de la séance publique du 31 octobre 1957.

Je suis très heureux de cette réunion. Je m'intéresse à la Cinémathèque avec une certaine passion, et véritablement, c'est pour moi une très grande chose d'être ici ce soir et de pouvoir échanger avec vous quelques idées ; je dis échanger parce que je n'ai pas la prétention de vous faire une conférence.

Mon intention est de vous faire part de quelques-unes de mes préoccupations présentes, c'est tout.

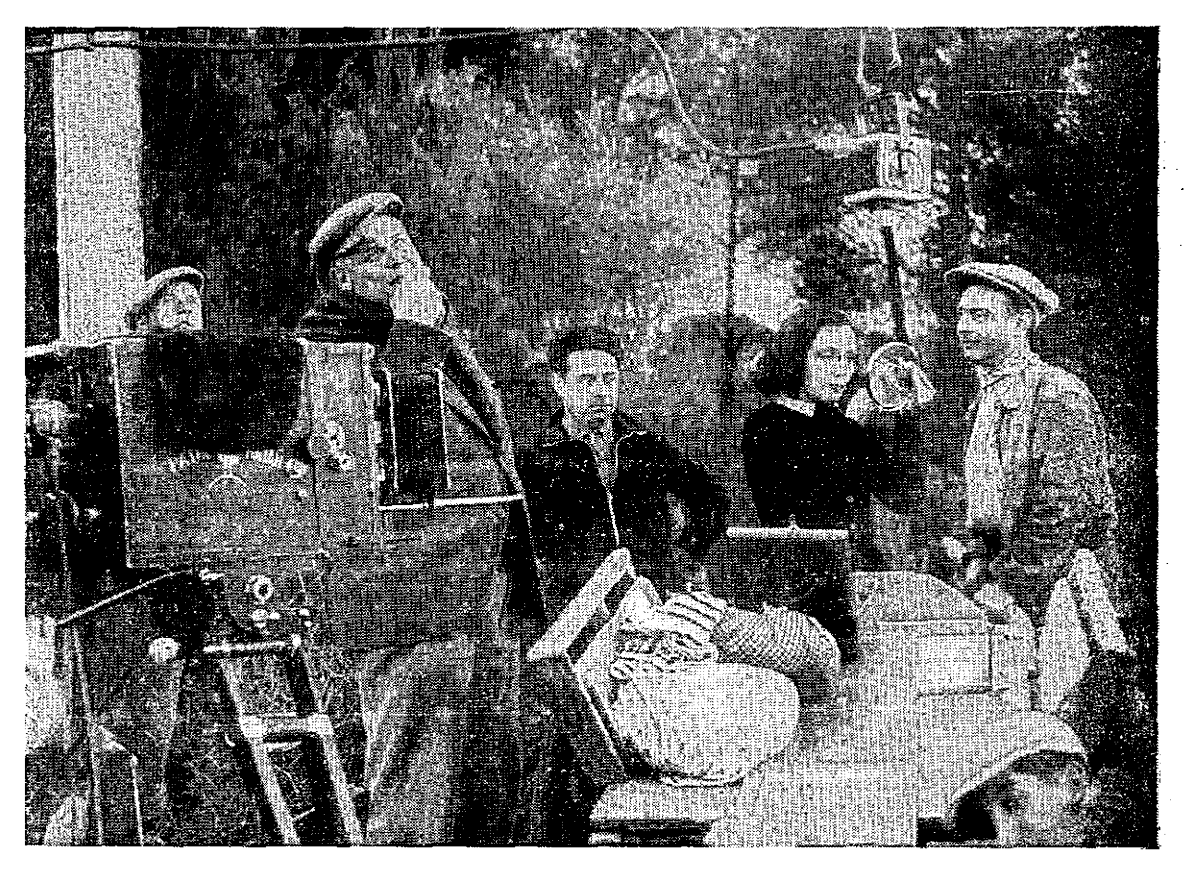
Vous pouvez très bien ne *pas être* d'accord avec mes préoccupations ! Dans ce cas, dites-le moi, car cela nous permettra d'avoir une conférence à deux sens. Ce sera plus agréable et surtout plus amusant.

Je crois que l'une de mes préoccupations actuelles, peut-être ma seule préoccupation vraie, c'est le fait que nous arrivons à la fin d'une période de l'histoire. *Je parle à des historiens ! Mon Dieu, j'ose parler d'histoire ! Vous allez peut-être vous moquer de moi, trouver que je suis enfantin dans mes conceptions ! Mais tant pis, je me jette à l'eau.*

Les historiens divisent l'histoire en tranches, comme les melons. Eh bien ! je crois que cette tranche qui a commencé à la prise de Constantinople en 1453 et que les gens appellent « Les Temps Modernes », d'ailleurs prolongée par les « Temps Contemporains », qui ne sont pas autre chose que l'extension des « *Temps Modernes* », est avalée, liquidée, résolue ! Je crois que nous sommes à un très grand tournant et ma préoccupation est : « Par quel bout allons-nous prendre ce qui vient derrière ce tour*nant* ? » Je suis comme devant une pipe bourrée d'un tabac inconnu et je me dis « comment se fume-t-il ». Très sincèrement, je ne le sais pas. Je suis comme beaucoup de mes confrères, comme beaucoup d'entre vous, rempli de confusion.

Je crois que cette division des « Temps Modernes » n'est pas une division arbitraire. Il est parfaitement évident que l'Empire Romain qui, à mon avis, existe encore malgré bien des avatars, a subi sa plus grande défaite au XVe siècle. Mais ce n'est pas parce que les Turcs ont pris Constantinople qu'il a subi cette défaite. C'est parce qu'un

certain Luther a décidé que l'on pourrait prier dans sa propre langue au lieu de prier en latin. Et brusquement, très vite, car en somme cela s'est fait en une cinquantaine d'années, eh bien ! on est passé d'une langue universelle à des quantités de langages particuliers. Et ceci a été la destruction de cette tentative de Tour de Babel. Peut-être peut-on diviser toute l'histoire du monde en tentatives de Tour de Babel. On espère, on bâtit, on arrive presque en haut, et chaque fois il y a un sort malheureux qui fait que les Tours de Babel s'écroulent, que l'on est redivisé et que des quantités de peuples se mettent à s'ignorer, à se tourner le dos, pire, à se taper dessus, à se faire la guerre, à se faire beaucoup de mal. Il est parfaitement évident qu'à ce moyen âge extraordinaire et grandiose, à ce moyen âge où il y avait une unité occidentale, une unité que l'on appelait « la Chrétienté catholique », ou plus simplement, Rome, en face d'une autre chrétienté qui était la chrétienté de Byzance ; il est évident que cette unité occidentale s'est trouvée non seulement compromise, mais peu à peu détruite, que des frontières se sont élevées et qu'un étudiant, disons de Salamanque, ne dit plus « tiens, il y a un excellent professeur de Lettres à Oxford. Je veux aller à Oxford ; j'aime mieux Oxford que Salamanque », comme il l'eût fait au moyen âge. L'étudiant de Salamanque se dit maintenant « moi, je suis Espagnol ; l'Espagne c'est beaucoup mieux que la France et je n'irai pas à la Sorbonne. Je resterai en Espagne. Je resterai à Salamanque ».



Pendant le tournage de *Toni*, Jean Renoir se demande si le soleil va se montrer. A droite : Celia Montalvan et Charles Blavette.

On a inventé le nationalisme. Je crois que le nationalisme, nous allons en voir la fin. Du moins, de tout mon cœur je le souhaite. Et c'est parce que mon grand espoir est d'imaginer que ce retour à l'internationalisme qui nous guette heureusement, peut-être facilité par le cinématographe, c'est la raison pour laquelle je me permets de vous faire part de mes préoccupations. Car, en réalité, le cinématographe, en ce moment, a une mission, et sa mission est d'être un lien. Il n'est d'ailleurs pas tout seul à assumer cette fonction. Il y a aussi la science qui compte beaucoup maintenant ; il y a les affaires ; il y a l'argent, n'est-ce pas ? Il y a l'argent, lien international assez redoutable. Mais j'ai tout de même la certitude que le cinématographe doit être l'un de ces langages universels. Vous me direz que ce n'est pas commode avec le cinéma parlant. Eh bien ! je crois que si. Je crois que, pratiquement, les très beaux films sont universels, je le crois maintenant plus que jamais.

J'ai aussi une vieille idée dans la tête, qui est que ce ne sont pas seulement les metteurs en scène, les acteurs ou les techniciens qui font les films, que ce ne sont pas seulement les artistes qui font l'œuvre d'art. Mon idée c'est que, tout au moins dans les grands arts, dans les arts majeurs, eh bien ! l'œuvre est aussi créée par le public. En réalité un tabeau, disons de Picasso, est grand parce que le public qui aime ce tableau peut mettre dans ce tableau autant de lui-même que Picasso a mis de lui-même. Et, à mon avis, c'est une condition essentielle de l'œuvre d'art. J'en parlais à midi avec un de mes amis qui est Pierre Gaut, le producteur de *Toni*. Vous savez, *Toni* est un film que j'ai fait il y a au moins vingt ans. Nous l'avons conçu avec Pierre Gaut en imaginant qu'il serait peut-être intéressant de tourner un film dehors, entièrement en extérieur, avec quelques acteurs professionnels, mais avec beaucoup d'amateurs, sans studio, avec des gens parlant comme ils parlent, avec leur accent, sans maquillage. Bref, nous avons fait, pas mal d'années avant, un peu ce que les Italiens (que l'on appelle les « néo-réalistes ») et mon ami Rossellini devaient faire après la guerre, après la libération de l'Italie. Quoi qu'il en soit, avec Pierre Gaut, nous aimons échanger des idées générales.

Là, je fais une parenthèse : je déteste les idées générales, mais je les pratique tout de même, parce qu'elles sont extrêmement séduisantes. Il ne faut pas s'y attarder. Permettez-moi de m'y attarder ce soir tout de même. Nous sommes entre amis et nous pouvons nous permettre de nous amuser un peu. Mais enfin, quand on arrive vraiment au pied du mur, alors, là, tuons les idées générales. Il est parfaitement vrai que lorsque vous tournez un plan et que vous vous dites « je vais essayer de faire quelque chose d'énorme, ça va être le plus beau plan de ma vie, le plus beau plan du cinéma », eh bien ! ce n'est pas avec des idées générales que vous ferez ce plan. C'est avec un petit éclat dans le regard. C'est avec des détails, des détails qui ont à voir avec la chair, avec les sens, avec la vue, avec l'odorat, avec la joie sensuelle de sentir les formes, les couleurs ; pas avec des idées, pas avec le cerveau. Après tout, le cerveau, c'est une vieille prostituée. Le cerveau, qu'est-ce qu'il fait ? Mais il profite exactement de ce que les autres sens ont honnêtement accumulé. Il le prend pour lui et se l'attribue. Eh bien ! il faut lutter contre cela, mes chers amis. A bas le cerveau, vivent les sens !

Maintenant, pour en revenir à ma conversation avec Pierre Gaut, nous en arrivions à cette conclusion que les arts majeurs, les arts dits majeurs ne se divisent pas du tout suivant des règles théoriques. Il est impossible de dire « la peinture et un art majeur ». Le cinéma est peut-être un art mineur ou peut-être un art majeur. Qu'est-ce que cela peut faire ?... Nous n'en savons rien. Moi, je crois que le cuisinier qui fait un magnifique civet de lièvre est un artiste majeur, tandis que le poète qui fait un mauvais poème n'est même pas un artiste mineur. Je crois que l'adjectif majeur ou mineur doit s'appliquer à la qualité de l'objet, à la réussite de l'entreprise et non pas à une étiquette.

Au fond, à quoi joue-t-on tout le temps ? On joue à regarder le monde et puis ensuite à essayer de le mettre dans des petits ronds ou bien dans des petits carrés,



Anna Magnani et Duncan Lamont dans *Le Carrosse d'or.*

ou bien comme ceci, ou bien comme cela; on le divise en long, ou en large; eh bien ! c'est passionnant. Pourquoi s'en priverait-on, n'est-ce pas ? Même si c'est inutile ou faux. Quoi qu'il en soit, je crois qu'une bonne définition des arts majeurs est la suivante : « Les arts majeurs sont les arts qui permetttent au public de participer à la confection de l'œuvre d'art. » Une musique est une grande musique, si le monsieur ou la dame qui écoute dans son fauteuil la symphonie, retrouve toutes ses propres sensations dans cette symphonie, la considère comme le reflet de ses préoccupations, la considère comme sa propre expression. Et l'on finit par se figurer que cette symphonie raconte une histoire absolument personnelle, que peut-être l'auteur ignore. Certainement, alors là, on a une œuvre d'art. Autrement dit, la nourriture toute mastiquée, les saucisses débitées par des machines si perfectionnées qu'elles les digèrent presque pour vous... On n'a qu'à ouvrir la bouche et on est nourri, sans effort... Ou les pilules, les vitamines qui engraissent le monde, sans que le monde ait à les mâcher, sans que le monde ait à couper de la viande en se figurant des tas de choses désagréables pendant qu'on la coupe (je fais allusion au meurtre des animaux). Eh bien! je crois que tout cela ce n'est pas de l'art. L'art a besoin d'un peu, peut-être de beaucoup de souffrance... et aussi de sang.

Maintenant, il se produit une chose, c'est que bien souvent, pas toujours, mais

bien souvent, l'œuvre d'art n'a, dans chaque pays, qu'un tout petit public, tout au moins c'est vrai dans la peinture, c'est vrai dans la littérature, et je suis sûr que c'est vrai du cinéma.

Si Rossellini, disons avec *Rome ville ouverte*, n'avait eu que le public italien, *Rome ville ouverte* serait probablement inconnu. Mais Rossellini a eu un peu de public en Italie, le public qui aime les films ; un peu de public en France, le public qui aime les films ; un peu de public à New York, le public qui aime les films, et tous ces petits publics de connaisseurs réunis ont fait un grand public et, grâce à ce grand public, M. Rossellini a pu faire des films et a pu enrichir le cinéma.

Nous en arrivons donc à ceci, c'est que notre collaborateur le public qui fait des films avec nous nous demande maintenant à ce que le film soit international. Or, je dois l'avouer, il y a vingt ans, je n'y croyais pas. Il y a vingt ans, j'étais absolument convaincu que l'idéal était de faire un film à un certain endroit, pour le public de cet endroit et que l'idéal eût été presque de montrer ce film dans un théâtre appartenant à une organisation dont on ferait partie soi-même, et à ne pas en sortir. Et là, j'oubliais une chose, c'est que parmi les méfaits que les Temps Modernes (prise de Constantinople par les Turcs en 1453), parmi les méfaits que les Temps Modernes nous ont fait pleuvoir sur la tête, il y a la diffusion ! Mes amis... il y a la diffusion !

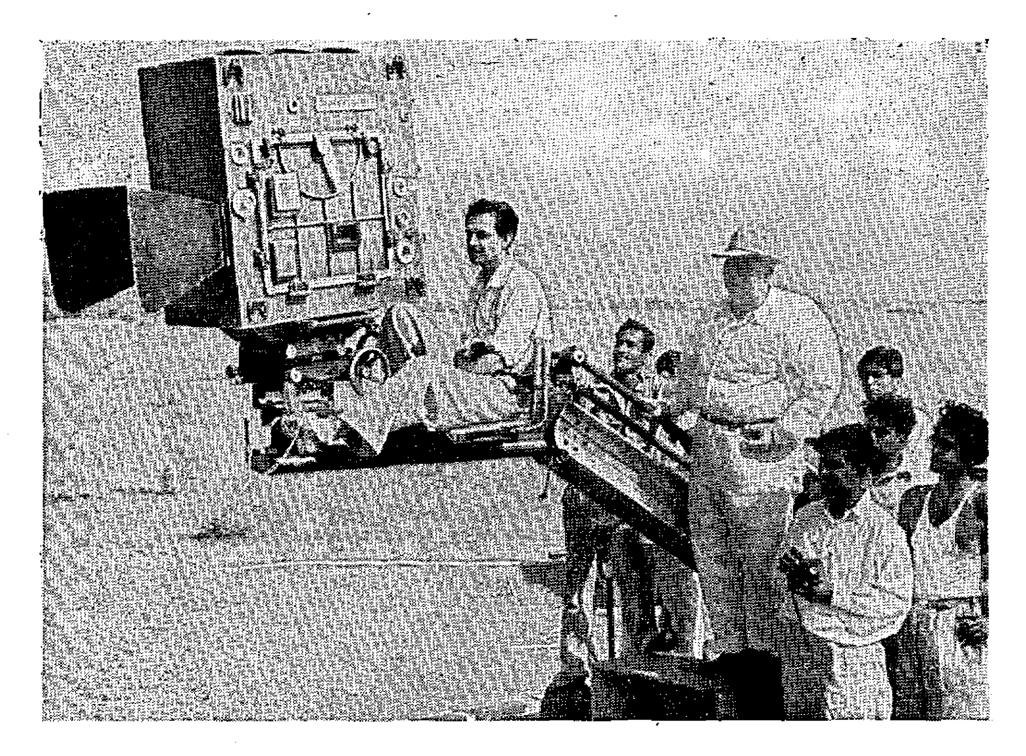
Eh bien ! voilà, elle est là. Qu'est-ce que vous voulez, notre métier est un métier de diffusion. Il faut bien l'accepter. Si c'est un métier de diffusion, il faut bien le diffuser... C'est très simple n'est-ce pas ? Les films, ça a des copies, et puis ça en a plusieurs et ces copies sont faites pour aller ici, pour aller là, pour tourner, pour aller tout autour du monde et pour être vues par des gens qui habitent très loin les uns de chez les autres.

La diffusion a été inconnue du moyen âge, ne l'oublions pas. C'est pourquoi une comparaison avec un nouveau moyen âge naissant serait fausse, puisque le moyen âge n'avait pas la diffusion.

Ce qui m'a permis de comprendre un petit peu ce qu'a pu être l'art du moyen âge c'est mon séjour dans les Indes, à propos du *Fleuve*. Dans les Indes, il y a encore des arts non diffusés et c'est du très grand art, croyez-moi. Il y a encore dans les Indes des chanteurs ou des danseurs qui correspondent à ce qu'ont pu être les troubadours et les trouvères chez nous au moyen âge... ou les baladins. Eh bien ! un trouvère ne faisait pas de diffusion. Il se propageait lui-même. Il allait lui-même dans les fermes, dans les châteaux, sur les places publiques. Comme il n'y avait pas de diffusion, on n'avait pas besoin de spécialisation. Car la diffusion a amené la spécialisation. On en est arrivé au point où le monsieur qui écrit une histoire n'est pas le monsieur qui écrit le scénario ; le monsieur qui écrit le scénario ne sera pas le monsieur qui dirigera le film, qui en fera la mise en scène. Et ce monsieur qui en fera la mise en scène ne sera pas le monsieur qui en fera le montage. A mon avis c'est navrant.

Il faut que nous luttions contre ces maux modernes et que, même dans un métier moderne comme le nôtre, nous arrivions à maintenir l'unité de la conception, l'union de la création. Pour le troubadour, c'était extrêmement commode. Il avait un thème. Ce thème était d'ailleurs le même pendant des centaines d'années et pour tous les troubadours, tout au moins pour des quantités de troubadours ! Par exemple la *Chanson de Roland*. Mais chacun racontait la *Chanson de Roland* à sa façon. La *Chanson de Roland* de un tel, de Beauvais, n'était pas du tout la *Chanson de Roland* que nous connaissons et qui a été écrite à Oxford. La crainte, la sensation de perte de la personnalité de l'artiste et, par conséquent, la perte de la personnalité du public, puisque le public collabore, est peut-être le grand danger. Cette crainte est tellement vive ! Le danger est là ! Il est là et la preuve c'est que, de plus en plus, l'art devient un art purement individuel, ce qui est une erreur. L'art devient purement subjectif, perd le sens du concret, se réfugie dans le spirituel inaccessible et glacé.

Tenez, un jour, Dali avec qui j'ai parlé de cela, m'a donné une définition très



Jean Renoir pendant le tournage du *Fleuve*. Près de la grosse caméra Technicolor, Claude Renoir.

intelligente. Il m'a dit : « Au début, les artistes regardaient le monde de très loin. On représentait de grandes batailles, trois mille chevaux, des petits arbres, des ciels infinis, des villes, des remparts. Après la Renaissance, on s'est rapproché. On a fait des portraits. Et puis on s'est rapproché de plus en plus. Maintenant... eh bien ! on est de l'autre côté de l'œil. Le sujet n'est pas devant l'œil mais là, derrière. » Je crois que c'est une très bonne définition. C'est la vérité.

Quoi qu'il en soit, notre nouveau moyen âge sera différent. Vous connaissez la comparaison, elle est extrêmement facile et elle est très séduisante. La comparaison qui consiste à dire : « Rome c'est Washington ; Byzance c'est Moscou. » Le monde est divisé en deux, il y a deux parties. Comme c'est simple ! Moi je crois que ce n'est pas si simple que ça ; je crois que précisément à cause de la diffusion et aussi de la diffusion de notre propre corps... car nous en sommes arrivés à nous propager nous-mêmes, pas seulement nos idées, pas seulement nos tableaux, nos films. Nous montons en avion, nous pouvons être chez vous, chère madame Lila, chez vous à New Delhi, en combien ? en vingt heures n'est-ce pas ? Mais oui. Alors on va partout. La diffusion est un fait. — Notre préoccupation est donc : comment maintenir notre personnalité, comment maintenir la personnalité du public à une époque qui est marquée du signe de la diffusion, je n'ose pas dire de l'effritement. Alors, je n'ai pas de réponse à donner à cela ou plutôt ma réponse change avec chaque film. Avec chaque page que j'écris, ma défense doit être différente.

Néanmoins, je crois que le travail qui consisterait à se baser complètement sur le subjectivisme serait une erreur, comme il l'a toujours été. Je crois que toute œuvre d'art comporte une part de subjectivisme, mais que si l'auteur sait trop qu'il est subjectif, eh bien ! il est fichu. Je suis persuadé qu'il faut se mettre dans une espèce

de bain, de réceptivité permettant d'absorber le monde, de joindre le monde. Il faut que nous allions vers le monde de plus en plus ; il faut que l'on voit des gens ; il faut que l'on voit des *êtres ; il faut* qu'on les touche ; il faut qu'on les sente ; il faut qu'on les aime ou qu'on les déteste, mais il faut les absorber et par le processus qui a été celui de l'art de tous les temps, les digérer et les restituer sous une forme modifiée par notre propre personnalité.

Mais il faut surtout ne pas dire : « Je m'en vais me raconter moi-même. » Si l'on veut se raconter soi-même, on ne raconte rien du tout. On ne se raconte bien soi-même qu'en racontant les autres.

Je passe mon temps à demander à mes amis, voire à des inconnus : qu'allons-nous faire devant ces milliers de routes qui s'ouvrent devant nous ? Qu'allons-nous décider, maintenant *que la « connaissance »* nous a ouvert tant de portes, maintenant que nous savons presque tout... que nous sommes si malins ?

Cette question me préoccupe affreusement ! Ce monde nouveau est passionnant, magnifique, mais enfin, il faut tout de même arriver à l'avaler, à le digérer ce bougre de monde nouveau.

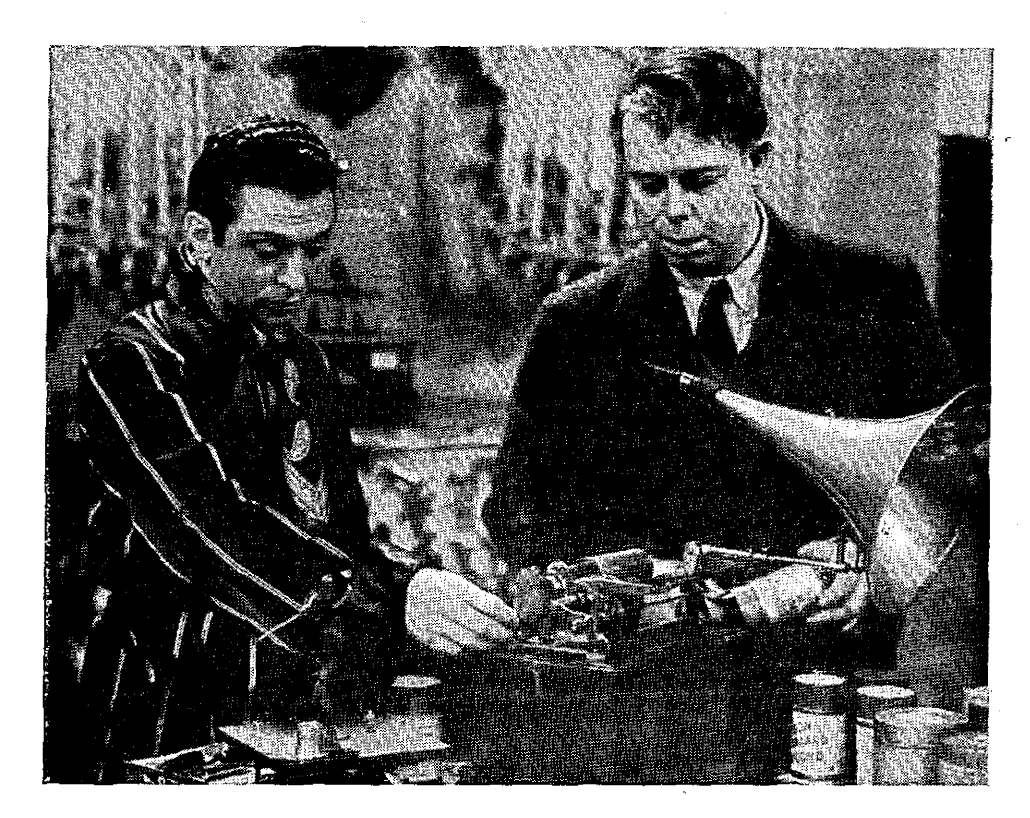
Eh bien ! par exemple, tenez, j'ai une vieille amie, une femme de soixante-dix-neuf ans. Elle a été le modèle de mon père, le peintre Pierre-Auguste Renoir, pendant une grande partie de sa vie. C'est Gabrielle, ma chère Gabrielle ! Et un jour, elle me disait : « Ah ! c'est malheureux que tu n'aies pas un portrait de ton père par lui-même », et puis *elle regarda une petite rose peinte sur un petit bout de toile par* mon père et dit brusquement : « Ça n'a pas d'importance parce que cette rose c'est son portrait. »

Sur ces bonnes paroles, je vais vous quitter en vous proposant cette solution à nos problèmes : « Faisons des roses qui soient nos portraits. » Mais cette recette n'a-t-elle pas été celle des artistes de tous les temps !

Jean RENOIR.



Auguste Renoir : « Gabrielle au miroir » (1910).



Marcel Dalio et Jean Renoir dans *La Règle du jeu* (1939).

NOUVEL ENTRETIEN AVEC JEAN RENOIR

par Jacques Rivette et François Truffaut

Un métier provisoire

*Nous voudrions vous interroger d'abord sur vos anciens films. Nous savons que vous avez eu l'occasion d'en revoir plusieurs en les montrant à vos acteurs, lors des répétitions d'*Orvet. *Quelle fut votre impression ?*

— Eh bien, c'est très agréable de revoir d'anciens films, parce qu'il n'y a plus de luttes à leur propos. Ils sont classés, il n'y a plus rien à gagner ou à perdre et, quelle que soit la cuirasse dont on essaie de se revêtir, il faut bien admettre qu'on est extrêmement sensible — en tout cas, moi, je le suis — à l'opinion publique, à l'opinion du public surtout, et à l'opinion des critiques. On est très vulnérable ; alors, c'est très agréable de revoir des films que l'on a oubliés un peu. On les voit comme s'ils étaient neufs, comme si on venait de les terminer, et sans l'horrible angoisse de savoir qu'ils vont être jugés.

— Il vous reste celle d'y découvrir des transformations. Par exemple, le gros plan de Simone Simon morte a disparu de la Bête humaine.

— Oui, alors ça, c'est navrant. On constate, une fois de plus, — je l'ai constaté chaque fois que j'ai eu des projections de films anciens — combien notre métier est fragile. Quand j'ai commencé dans le cinéma, je considérais qu'une des supériorités du cinématographe sur le théâtre, était d'être comme un objet plastique ; il restait, comme peut rester un tableau, une statue, bon ou mauvais, je ne parle pas de la qualité, je parle simplement de la durée. Eh bien, ce n'est pas vrai, ça ne reste pas.

Le cinéma, j'en suis sûr maintenant, c'est également un métier provisoire, parce que, malgré l'effort énorme et dévoué des cinémathèques diverses, les copies disparaissent.

Par exemple, récemment, j'ai réussi à reconstituer *La Grande Illusion* telle qu'elle était lorsque je l'ai tournée, à l'aide de quelques contretypes pris ici ou là. Nous possédons maintenant une très bonne copie, c'est le film complet, tel qu'il est ; mais cela a été un travail énorme et, en tout cas, le négatif lui-même, complet, a disparu.

Cela n'a pas d'importance. Aujourd'hui, on fait des contretypes excellents, mais c'est par miracle que nous avons pu tout réunir, et, à un petit hasard près, nous aurions très bien pu ne pas réussir. En Amérique, je me suis aperçu, par exemple, que le Musée d'Art Moderne possède une copie extrêmement coupée, très arrangée pour les besoins du commerce cinématographique, et c'est tout. Quand celle-ci sera usée, il ne restera plus rien. Pas même un contretype.

Le papier et le marbre

En réalité, c'est une chose très provisoire que le film. Revoir mes anciens films m'a fait réviser entièrement cette conception de l'éternité de notre métier, de notre art, et de son assimilation aux arts plastiques. Ce n'est tout de même pas aussi provisoire que le journalisme, mais c'est moins durable et moins solide, disons, qu'un livre.

— Un tableau se fane aussi ; les couleurs se modifient avec le temps et un peintre doit compter avec.

— Oui, mais il y compte ; tandis que, dans le cinématographe, on n'y compte pas. On se figure que le film, tel que nous allons le sortir, le donner après son montage définitif, restera toujours imprimé comme cela.

Remarquez que, mécaniquement, c'est la vérité. Un film sur Technicolor ne bouge plus. On peut tirer des copies Technicolor pendant des siècles, elles seront les mêmes, théoriquement. Seulement il y a des laboratoires qui disparaissent. Il y a aussi des événements ennuyeux, comme des guerres, qui font disparaître des tas de choses, qui détruisent des vies et aussi, ce qui est beaucoup moins important, des films.

Non, j'en suis même arrivé maintenant à me demander, — et cela depuis plusieurs mois — si toute œuvre humaine n'est pas provisoire, même un tableau, même une statue, même une œuvre architecturale, même le Parthénon. Quelle que soit la solidité du Parthénon, il en reste extrêmement peu et nous n'avons aucune idée de ce qu'il était quand il venait d'être construit. Et même ce qu'il en reste va disparaître. On arrivera peut-être à force de mettre du ciment dans les colonnes, à le maintenir cent ans, deux cents ans, disons cinq cents ans, disons mille ans. Mais enfin, il arrivera un jour, où le Parthénon n'existera plus. Je me demande si ce ne serait pas une approche plus honnête vers ce que nous appelons l'œuvre d'art, que de savoir que cette œuvre d'art est provisoire et disparaîtra, et qu'en réalité, tout étant relatif, il n'y a pas grande différence entre une œuvre architecturale construite en marbre massif et un article de journal qui s'imprime sur du papier et que l'on jettera le lendemain. J'en arrive même à me demander si la seule excuse de l'œuvre d'art n'est pas le bien qu'elle peut faire aux hommes ; ce bien ne signifiant pas du tout l'exposé de théories — vous connaissez ma crainte du message —, mais une petite participation à ce qui devrait être l'œuvre de chaque homme, et qui est la culture de l'homme : l'amélioration de l'homme, physique ou morale, ou, surtout, métaphysique.

— Quand le Parthénon sera entièrement détruit, il en restera le souvenir. L'idée du Parthénon survivra, comme celle de Phidias, par exemple, dont il ne reste plus aucune sculpture.



Jean Renoir pendant le tournage de *Toni* (1934).

— Absolument. C'est pourquoi je me demande si l'idée qui reste d'une œuvre n'est pas plus importante que cette œuvre et si, à son tour, l'importance de cette idée n'est pas basée sur le bien que cette idée a pu faire aux hommes : bien absolument indéfinissable et que je me refuse à cataloguer. Je me refuse à dire : « Ceci est bien, ceci est mal. » Mais il y a tout de même un bien et un mal : cela ne fait aucun doute. Il y a, en tout cas, une élévation métaphysique ; il y a, depuis que le monde est monde, une espèce de tentative d'échapper à la matière et de s'approcher du spirituel, qui est évidente ; et je crois que toute œuvre d'art qui fait faire un tout petit pas, quelques millimètres, vers le contact avec ce spirituel, est une œuvre d'art qui a son intérêt.

— *Oui, parce que, même quand l'œuvre d'art est détruite, le pas a été fait.*

— Le pas a été fait. Et puis, après ça, on fait des pas en arrière. Il faut recommencer : et c'est l'histoire du monde.

Un litre de vin.

— *En lisant l'interview du* Monde, *nous avons été frappés par le pessimisme, tout au moins apparent, de vos propos sur l'avenir de la civilisation occidentale. Nous avons repensé à ce que vous écriviez, il y a cinq ou six ans, au moment du* Fleuve : *vous étiez persuadé que nous entrions dans une époque meilleure, une époque de bienveillance.*

— Je continue à croire à la bienveillance, à y croire complètement, mais je me demande si cette bienveillance sera suffisante pour enrayer les désastres produits dans l'esprit humain par le progrès matériel. Et ce progrès matériel, depuis *Le Fleuve*, a fait des pas de géant.

Je pense, par exemple, que les peuples comme l'Inde vont avoir un temps très dur pour assimiler un progrès qu'ils ne rejettent pas — au contraire, ils semblent l'appeler à grande force — et qui risque de détruire leur civilisation, qui est basée sur des principes, des sentiments, des sensations absolument opposés aux principes et aux sensations qui cadrent avec le progrès mécanique, ou physique, ou chimique.

Je crois qu'on en revient, une fois de plus, à l'éternelle histoire de l'esprit et de la matière, et qu'il semble que quelque malin esprit veuille détruire chez l'homme toutes les tentatives faites précisément pour se libérer de cette matière. Car, en principe, ce progrès devrait nous libérer de la matière puisqu'il nous libère de quantité de besognes matérielles. Il nous libère de l'obligation de faire du feu le matin, ou de le faire faire par quelqu'un : aujourd'hui, on tourne un bouton ; on a un chauffage électrique qui vous chauffe très bien. Il semble qu'il existe une espèce de loi, qui fait que chaque pas nous éloignant de cette matière nous en rapproche de manière détournée, mais nous en rapproche plus que nous ne nous en étions éloignés.

A mon avis, le premier problème, le problème le plus important de notre monde, est le problème de la diffusion, et c'est la manière dont la diffusion est conçue qui risque de nous précipiter dans des catastrophes. On en arrive à se demander si l'idée de la masse qui a été notre religion, le suffrage universel, disons-le, que ce soit en art ou en politique, si cette idée de la masse n'est pas une idée à réviser, ou tout au moins à être employée d'une autre façon. Telle qu'elle est employée maintenant, l'influence de la masse n'est plus que le fait de répandre. Par exemple, imaginez un litre de vin : c'était quelque chose de très fort et de très généreux quand il était destiné à trois ou quatre personnes. Si on veut faire que ce même litre de vin soit donné à mille personnes, eh bien, il faudra mettre de l'eau dedans, et il ne vaudra plus rien du tout. C'est à se demander s'il n'y a pas quelque chose de ce genre dans l'idée de la diffusion.

Et, en même temps, le monde est en train de se concentrer autour de petites chapelles de spécialistes. Il est bien évident qu'à l'heure actuelle, la science atomique — qui est la grande question, — se trouve entre les mains de très peu de personnes, et que, même si ce très peu de personnes allaient raconter ce qu'elles savent, les gens ne les écouteraient pas et ne les comprendraient pas. On va donc, peut-être, en revenir à l'ésotérisme égyptien qui, d'ailleurs, ne réussissait pas si mal, puisque l'Egypte a tout de même duré cinq ou six mille ans et a répandu pas mal de chefs-d'œuvre sur les rives du Nil.

— *Ou la civilisation du moyen âge...*

— Qui était une civilisation ésotérique. En tout cas, lorsque je me permets de faire entendre un écho pessimiste, je pense surtout à cette civilisation à laquelle j'appartiens, et qui est la civilisation de la Renaissance. Il y a de cela quelques centaines d'années, on a brisé le moyen âge, et on a peut-être eu tort ; le moyen âge était une grande chose. En fait, on n'a pas eu tort, étant donné qu'on ne brise jamais rien. Ce sont les choses qui se brisent elles-mêmes, les éléments de destruction sont à l'intérieur des individus et des groupes d'individus.

On nous dit que la Révolution française, que le peuple ont détruit la monarchie en 1789. Ce n'est pas vrai, c'est la monarchie qui s'est détruite toute seule, parce qu'elle contenait tous les éléments de destruction en elle.

Il a dû se passer la même chose avec le moyen âge. Le moyen âge a été remplacé par un état de choses dans lequel nous vivons et dans lequel j'ai été élevé, un état de choses qui consiste à diviser le monde en groupes pas trop grands et en langues différentes, et à donner à chacun de ces groupes la possibilité d'une espèce d'expression artistique, littéraire, musicale, humaine, assez passionnante.

Autrement dit, le genre de civilisation qui a donné Mozart, ou qui a donné mon père, me semble menacé, et mon pessimisme s'applique à ces constatations.

— *Et l'autre pôle, si l'on peut dire, celui de la bienveillance, est au-delà...*

— Le pôle de la bienveillance est au-delà de cette constatation, car je suis convaincu que, tout de même, les hommes vont trouver un moyen. A quoi assistons-nous, en ce moment-ci ? A un nouvel essai de construction de la Tour de Babel. Mon Dieu, la Tour de Babel, pendant qu'on la construisait, cela ne devait pas être désagréable, cela devait être charmant, tout le monde parlait le même langage, on s'entendait très bien. Peut-être que nous allons assister à cela : mais avant d'en arriver à la pose de la première pierre de cette Tour de Babel, je crains que nous n'ayons des ennuis. D'ailleurs, je ne suis pas le seul : nous le croyons tous.



Pierre Philippe, Catherine Hessling, Werner Krauss et Jean Renoir pendant le tournage de *Nana* (1926).

La nature change.

— *Retournons dans le passé. Vous aviez écrit avant guerre un article célèbre où vous disiez que vous considériez* Nana *comme votre premier film. Pensez-vous toujours la même chose ?*

— Oui, je pense toujours la même chose. *Nana* a été le premier film dans lequel j'ai découvert qu'on ne copie pas la nature, mais qu'il faut la reconstituer, que tout film, que tout travail à prétention artistique doit être une création, une création bonne ou mauvaise. J'ai découvert enfin, qu'il valait mieux inventer, créer quelque chose de mauvais que de se contenter de copier la nature, si brillamment qu'on le fasse.

— *Il y a un monde entre* La Fille de l'Eau *et* Nana, *mais on ne peut dire que* La Fille de l'Eau *soit un film réaliste ou naturaliste. Vous cherchiez déjà autre chose.*

— Absolument. Seulement, c'est en examinant ce premier travail après coup, qu'il m'a semblé pouvoir en tirer quelques enseignements. J'ai cru discerner que les parties dans lesquelles je m'étais montré le moins mauvais, étaient celles, précisément, où je m'étais évadé de la copie directe de la nature. Far la nature, je n'entends pas seulement les arbres ou les routes. J'entends les êtres humains et j'entends tout. J'entends le monde.

Ce qui a été une source d'inspiration bien commode pour les Français, depuis cent cinquante ans, c'est, en partie, ce que nous sommes convenus d'appeler le réalisme. Mais ce réalisme n'est pas du réalisme du tout. Ce réalisme, c'est, tout simplement, une autre façon de traduire la nature.

Je suis absolument convaincu que pour un Zola, pour un Maupassant, la manière de traduire ce qu'il a vu autour de lui est aussi digérée, aussi composée, que chez Marivaux. Et puis, la nature change, puisque la nature d'un pays civilisé est faite par les hommes. Par exemple, depuis mon enfance, j'ai vu changer entièrement l'aspect des collines, en Bourgo-

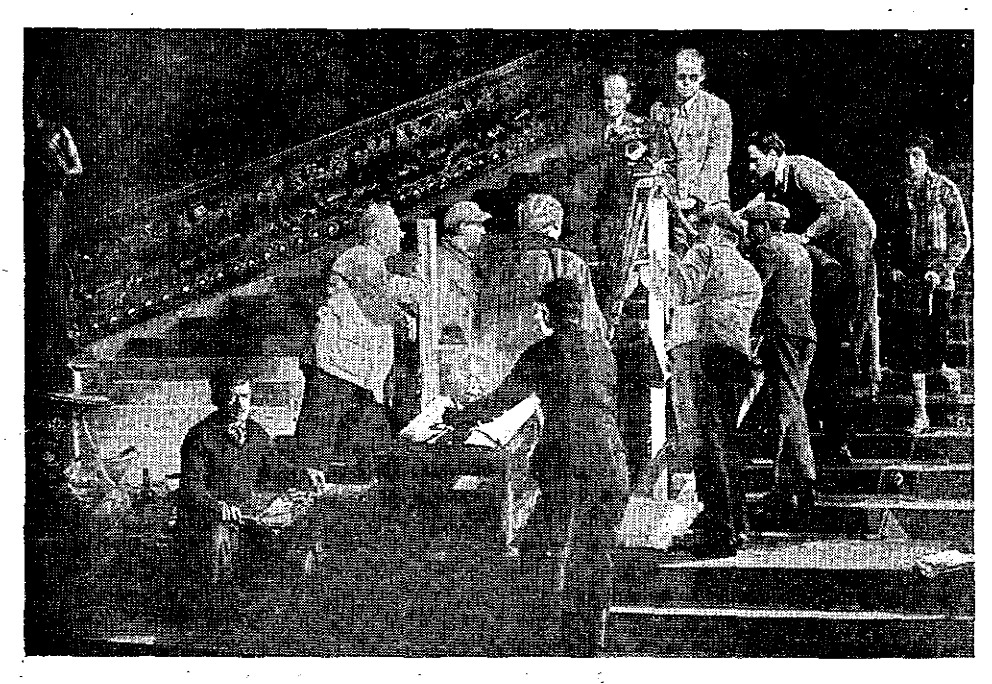
gné. Tout simplement parce que l'on a planté les vignes de façon à pouvoir les labourer avec une petite charrue mécanique : toutes droites, avec des fils de fer, au lieu de mettre les *faisceaux en désordre*. Cela a changé absolument l'aspect du paysage. De même de nouvelles méthodes de plantation des arbres dans les forêts ont été adoptées. On peut dire que l'aspect naturel de la France a changé considérablement, depuis Louis-Philippe, à cause des théories de l'amélioration des terres. Il y a, par exemple, un arbre qui est très commun en France maintenant et qui n'existait pas du tout alors, ou presque pas : c'est le sapin, le pin surtout. Louis-Philippe a planté des pins, dans les Landes, dans *la forêt de Fontainebleau*, qui étaient des déserts de sable. Ainsi l'aspect d'un pays change donc considérablement. C'est la raison pour laquelle ce qui restera d'un artiste, ce n'est pas la copie de la nature, cette nature étant changeante, étant provisoire : ce qui est éternel, c'est sa façon d'absorber cette nature et, comme nous le disions au commencement de notre petite conversation, c'est ce qu'il pourra apporter aux hommes, servant aux hommes, à travers la copie, ou plutôt la reconstruction de cette nature.

En réalité, souvent ça m'amuse de proférer un paradoxe. Ça m'amuse parce que les gens protestent et trouvent que ce paradoxe est insoutenable. Ils ont peut-être raison. J'aime donc prétendre que tout grand art est *abstrait*, que Cézanne, Renoir ou Raphaël sont des peintres abstraits, qu'on ne peut pas les juger par la ressemblance de leurs tableaux avec leurs modèles.

Je crois, d'un autre côté, que ce serait une erreur d'affirmer que tout grand art est *subjectif*. C'est, *je l'ai dit souvent*, un danger pour l'artiste de considérer que son art est purement subjectif. Les grands artistes ont été absolument convaincus qu'ils étaient objectifs et qu'ils n'étaient que des copistes de la nature, mais leur force était tellement grande que, malgré eux, c'était leur propre portrait qu'ils faisaient, et non celui d'un arbre.

— *Tandis que les peintres qui veulent être abstraits au départ risquent de commettre un péché contre l'esprit.*

— Oui, très souvent, finissent par quelque chose d'un peu desséché, et finissent par ne pas se montrer du tout, puisque en voulant se montrer, ils commencent par se déguiser à eux-mêmes, ils commencent par se faire d'eux-mêmes une certaine idée. Un portrait



Jean Renoir (avec des lunettes noires) et son équipe, pendant le tournage de *Nana*.



Catherine Hessling, Waleska Gert et Pierre Philippe dans *Nana.*

exact ne peut être qu'inconscient. Il doit se passer ce qui se passe quand on parle de photographie. Si l'on vous dit : « Je vais vous photographier », immédiatement on se fige. On fait une tête invraisemblable et la photographie n'a aucun rapport avec le modèle. Si on ne sait pas qu'on est photographié, très souvent la photographie est bonne, et ressemblante.

L'amour des contrastes.

— Nana *a été un échec commercial ?*

— *Nana* a été un échec commercial complet. Après *Nana,* j'ai fait quelques films extrêmement commerciaux et ceux-là, je dois avouer que je ne les ai pas revus. Ils ont disparu complètement.

— Marquita *a disparu. Mais nous avons pu voir* Le Bled *et* Le Tournoi. *Ce dernier dans une copie, semble-t-il, incomplète. On a l'impression que vous vous intéressiez, surtout, aux problèmes techniques.*

— Ah ! Oui, je me rappelle. A l'époque du *Tournoi,* je croyais beaucoup aux emplacements de caméra, aux mouvements de caméra. Pour la scène du banquet, j'avais fait construire un instrument qui avait beaucoup étonné tous les camarades du studio, tous les producteurs, tous les techniciens : une espèce de table, de plateforme sur pied avec des roues. La caméra était suspendue au-dessous juste assez bas pour être au niveau des plats ou des bougies, sur la table. En revanche, sur les côtés, la plateforme se redressait de façon à pouvoir passer au-dessus de la tête des convives, assez haute pour qu'on n'enlève pas les coiffures des femmes. Pour *Les Bas-Fonds,* j'ai utilisé un appareil semblable.

Dans *Le Bled* aussi, il y a eu pas mal de difficultés techniques qu'on n'a pu résoudre que parce qu'on était en Algérie ; cela a été un film très long à tourner ; j'ai beaucoup travaillé. Il a fallu tout de même construire un chemin pour le travelling à travers les vignobles, sans autres moyens que des planches. Et cela a été extrêmement bien fait.

Cela m'avait donné l'occasion de connaître les gens qui faisaient ce travail. C'étaient des Arabes, commandés par une sorte de contremaître qui était, je crois, un personnage ayant une certaine importance religieuse dans son village. C'était une équipe charmante de gens délicieux.

— Tire au Flanc *est très maltraité par les histoires du cinéma. On le présente comme un de vos rares films faits uniquement dans un but commercial. Nous avons eu, au contraire, la surprise de voir un film de très grande qualité, échevelé...*

— *Tire au flanc* a été fait après *Le Tournoi*. Quant j'ai fait *Tire au flanc*, j'étais un peu plus en possession de mes moyens, je commençais à savoir où j'allais. Je ne le savais pas encore très bien, parce qu'on ne le sait jamais — même maintenant, je ne le sais pas — mais enfin je croyais avoir une espèce de direction. Je commençais déjà à comprendre que je pouvais me laisser aller à certains côtés de mon caractère sans trop choquer le public.

J'aime assez les paradoxes et je savais que je pouvais me laisser aller à l'amour du paradoxe. Je savais aussi que je pouvais me laisser aller à l'amour des contrastes, à ne pas me croire obligé d'avoir des liaisons extrêmement élégantes et harmonieuses tout le temps.

— *En effet, c'est très poussé de ce côté : un peu trop triste, un peu trop gai... — C'est vous qui aviez eu envie de faire* Tire au Flanc, *ou bien vous l'a-t-on proposé ?...*

— Je ne m'en souviens plus très bien. Je sais que nous étions un groupe d'amis, de gens décidés à travailler ensemble. Braunberger était dans ce groupe. Nous avons choisi *Tire au Flanc* parce que ça nous donnait la possibilité de faire quelque chose d'amusant, et que d'autre part, à cause du titre, qui était très connu, ce serait facile à vendre.

C'est d'ailleurs le cas de tous les films. C'est une erreur de croire que les films sont décidés pour des raisons purement artistiques. C'est tout de même un commerce, il faut bien qu'ils se vendent : alors d'autres considérations interviennent.

Je crois que c'est une erreur de se laisser aller dans une entreprise vers laquelle on ne se sent pas attiré. Mais c'en est une également que de vouloir faire un film contre tous les avis commerciaux. Il faut tout de même qu'il soit vu par certaines gens. Sinon pourquoi le faire ?

— *On a dit que ce fut un tournage très improvisé.*

— Oh ! plus qu'improvisé !...

Une autre grande raison en faveur de *Tire au Flanc* était mon admiration pour un danseur qui s'appelait Pomiès. C'était non seulement un danseur intéressant, c'était un homme très bien, presque un ascète dans la vie, un véritable altruiste. Oui, Pomiès était un homme passionnant ; et c'est en partie à cause de lui que j'ai fait *Tire au Flanc*.

— *Il y avait aussi Michel Simon...*

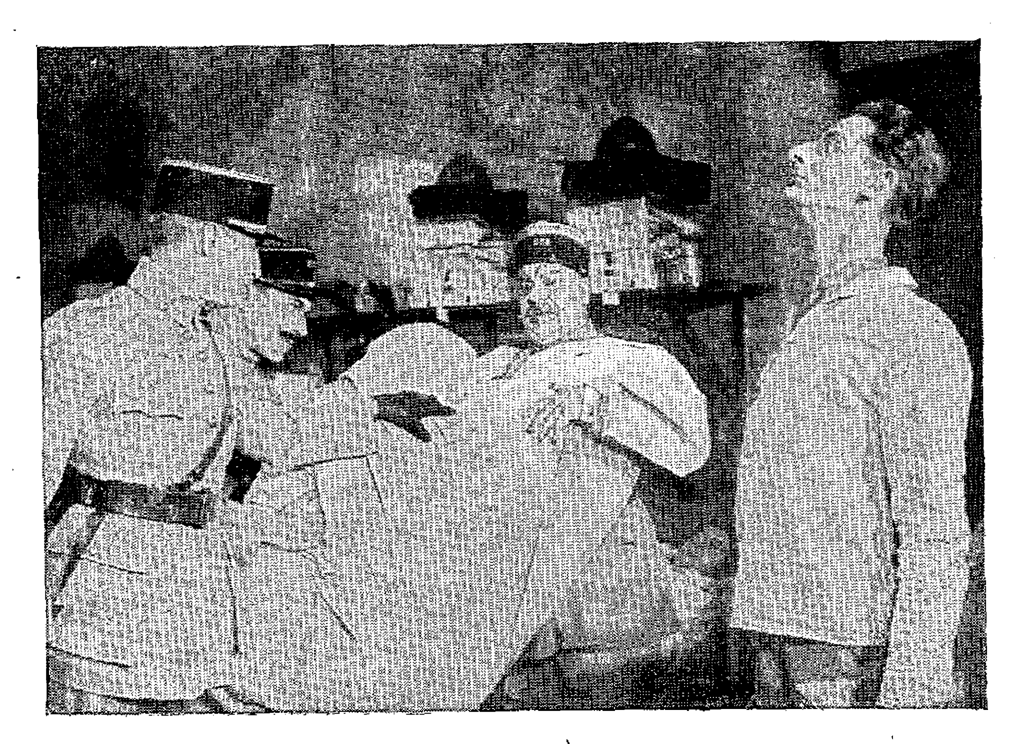
— Michel Simon, bien sûr ! Michel Simon est un acteur pour lequel j'ai plus que de l'admiration. Il semble qu'il soit le théâtre ou le cinéma lui-même : c'est un personnage invraisemblable. Les dons de cet homme ne sont pas croyables.

Mais, vous savez, j'ai eu de la chance dans ma vie : ce que je vous dis de Michel Simon, je peux le dire, par exemple de Gabin. Nous avons comme cela, en France, quelques personnages qui ont été inventés uniquement pour nous permettre de faire du grand cinéma.

J'adore Andersen.

— *Vous avez fait un autre film important dans votre période muette, c'est* La Petite Marchande d'Allumettes.

— Je l'ai fait, nous l'avons fait au Vieux Colombier avec Jean Tedesco. Nous faisions nous-mêmes notre courant électrique. Nous avions acheté le moteur d'une automobile Farman



Jean Storm, Manuel Raaby, Pomiès (sous le drap), Félix Oudard et Velsa dans *Tire au flanc* (1929).

accidentée qu'on refroidissait avec l'eau du robinet. Et nous avions fabriqué nos lampes nous-mêmes, ou plutôt nos porte-lampes, nos réflecteurs. Je dois dire qu'il y a des gens qui nous ont beaucoup aidés là-dedans, ce sont les gens de la Maison Philips. Ça les intéressait parce que, à cette époque-là, les films, où que ce soit dans le monde, étaient faits sur orthochromatique, tandis que *La Petite Marchande d'Allumettes* est faite sur panchromatique. On ne l'employait que pour les extérieurs, parce que la panchromatique demande plus de rayons d'un certain ordre. Or, les arcs ne donnaient pas assez de ces rayons, ni les Mercure qui sont employés dans les studios. L'idée d'employer des lampes n'était pas venue aux gens.

J'ai même tourné *Le Bled* et *Le Tournoi* avec ce matériel fabriqué au Vieux Colombier, et qui consistait essentiellement dans des espèces de châssis de bois. Trois morceaux de bois, un vers le fond, deux de chaque côté, d'une hauteur variant entre 1 m. 50 et 2 m. 50, un poids en bas pour tenir ça debout et, derrière ces trois montants, tout simplement du fer blanc qu'on avait acheté et qui faisait réflecteur. On le découpait avec des ciseaux à métaux et on le clouait.

On a, sur les conseils de Philips, établi les résistances nous-mêmes avec du métal que l'on enroulait en tire-bouchon autour d'un bâton. Et puis, on a fait des essais. J'avais la chance d'avoir pour collaborateur quelqu'un qui avait été un des premiers à travailler dans un laboratoire, à Hollywood, tout au début. Il s'appelait Raleigh, comme sir Walter Raleigh qui a importé le tabac en Angleterre. Il est mort maintenant. C'était un grand ami et je le regrette beaucoup.

Raleigh habitait Paris, il avait des petites économies, une petite maison à Neuilly, c'était un très très vieux Monsieur. Il habitait Paris parce qu'il pensait que le point de vue des Français sur la question des femmes était meilleur, était plus logique. Il n'aimait pas le point de vue anglo-saxon. C'était sa raison d'être à Paris.

Dans sa cuisine on a aménagé un laboratoire. On a mis des rideaux noirs, etc... On a construit des cuves en bois, c'est très facile d'ailleurs, avec des châssis. Et, ainsi, nous avons entièrement développé *La Petite Marchande d'Allumettes* dans la cuisine de Raleigh.

Et puis, on a fait les premiers tirages avec un vieil appareil de prises de vues. Les copies étaient vraiment bonnes. Après quoi seulement on a donné le film à un laboratoire. Les décors aussi ont été peints sur place.

Cela a été le seul essai, dans ma vie, de travail véritablement artisanal, et fait par un groupe de techniciens que la question amusait. Nous étions très enthousiastes et très heureux.

— *Ce devait être tout à fait amusant.*

— Ah ! C'était merveilleux, c'était passionnant et c'était d'autant plus passionnant que les résultats étaient très beaux. La photographie était une nouveauté, on avait de ces tons gris qui n'existaient pas dans l'orthochromatique, et nous étions ravis de cela.

— *Mais vous n'avez pas choisi le sujet de cette* Petite Marchande *uniquement parce qu'il vous permettait de vous prêter à l'expérience...*

— On l'a choisi pour deux raisons. La première, c'est que j'aime beaucoup Andersen et que, même maintenant, si je le pouvais, j'aimerais tourner des contes d'Andersen. Je ne le fais pas, parce que la façon dont je voudrais les tourner ne plairait probablement pas aux gens qui s'intéressent commercialement aux films.

Mais, sans cela, si je pouvais tourner, par exemple, des histoires comme « Les quatre Vents »... Vous vous rappelez « Les Quatre Vents » ? Vous savez, cette sorcière qui habite une grotte dans une montagne. Ses fils sont les quatre vents : le vent d'Ouest, le vent du Nord, le vent du Sud... et ils reviennent chargés des parfums de tous les pays qu'ils ont traversés. Et la mère est très sévère, elles les corrige, elle les bat quand ils ont fait du mal. C'est merveilleux.

J'adore Andersen. Et puis, seconde raison, un film avec des truquages, on peut le faire dans un tout petit studio. Avec des truquages, des jouets, des personnages agrandis, on arrive dans un très petit espace à faire un film qui prétend à plus que ce qu'il n'est réellement, et c'était ce côté truquages qui nous avait séduits.

Maintenant, c'est plus facile, parce que les procédés de laboratoire et la qualité des contretypes permettent le rajoutis de tout ce que l'on veut sur le même morceau de pellicule, tandis qu'à cette époque-là, il fallait tourner directement. Il fallait que nous ayons un cache et que nous sachions exactement ce que nous mettrions de l'autre côté, sur la partie cachée.

— *Mais, en même temps, ce qu'on obtient maintenant dans les laboratoires a une force d'évidence moins grande que ce qu'on obtenait autrefois.*

— Voilà, c'est très curieux, c'est exactement le sujet de notre conversation, au début de notre entretien, n'est-ce pas ? Le progrès technique tue une sorte de qualité humaine chez nous. C'est là une chose extrêmement curieuse.

Vous me parliez de mon pessimisme, tout à l'heure, et j'ai essayé de vous répondre. Mais j'ai oublié une comparaison : c'est la comparaison du cinématographe. On peut tout de même affirmer que les progrès techniques n'ont pas amélioré le cinématographe. Je ne sais pas s'ils lui ont fait du mal. Ils n'en ont peut-être pas fait, mais en tout cas, ils ne l'ont pas amélioré. Je ne pense pas que l'on puisse prétendre que *Le Tour du Monde en 80 jours* soit meilleur que *Charlot soldat*, par exemple. Je ne crois pas.

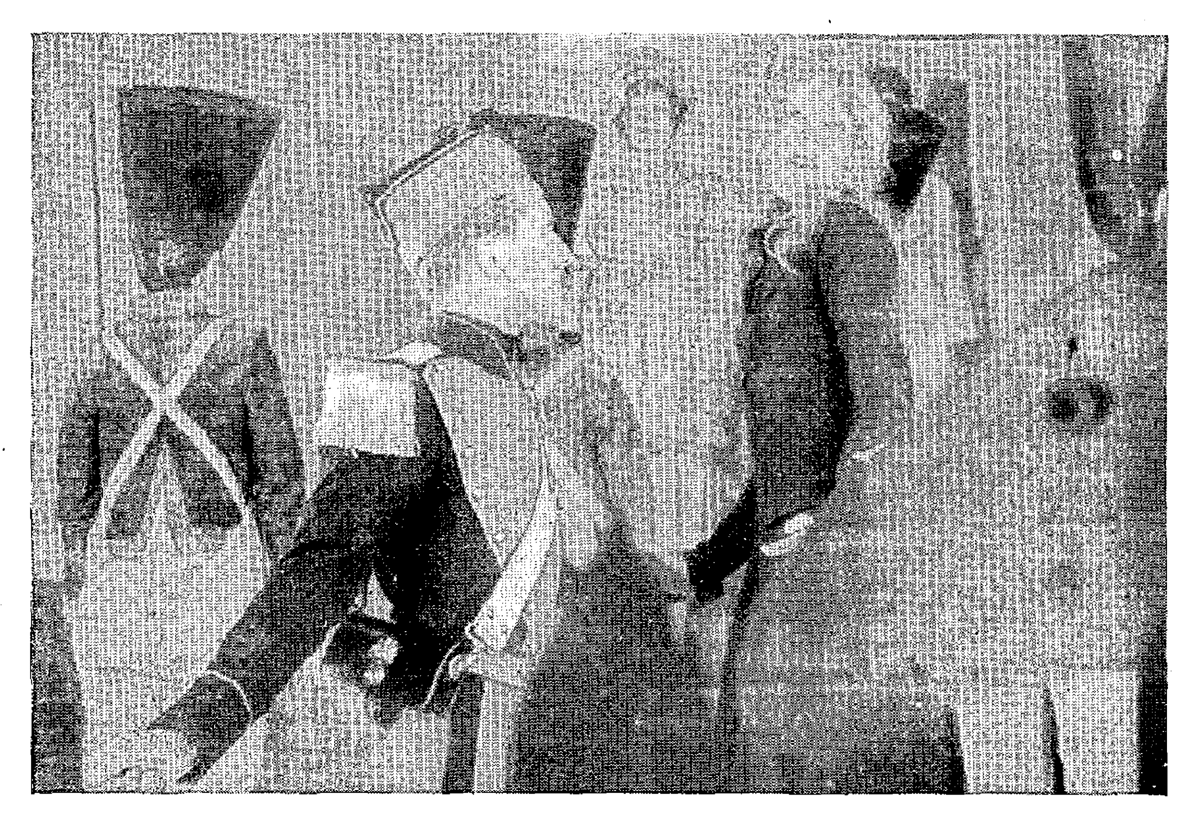
L'amusement du jouet

— La Petite Marchande d'Allumettes *est votre seule expérience complète dans ce domaine des truquages ?*

— Non ; d'ailleurs, j'ai commencé à faire du cinématographe par amour des truquages. Au départ, je n'avais pas du tout l'intention d'écrire, d'être un auteur, d'inventer des histoires. Mon ambition était de faire des truquages, et j'en ai fait pas mal dès le départ.

— *Dans* La Fille de l'Eau ?

— Dans *La Fille de l'Eau*, j'en ai fait. Dans *Marquita*, par exemple, j'ai eu l'idée (c'est étrange : on est toujours des quantités à avoir les mêmes idées ensemble. En Allemagne, à la même époque, Schuftan, je crois, avait la même idée ; mais je ne le savais pas et lui ne savait pas que je l'avais) l'idée de représenter un coin du boulevard extérieur avec le métro. On a fait cela avec des glaces dont on avait gratté l'envers pour laisser juste



Jean Storm et Catherine Hessling dans *La Petite Marchande d'allumettes* (1928).

la place aux personnages : et puis, le décor, qui était une miniature, se reflétait dans la glace.

Je me suis toujours beaucoup amusé avec ces choses-là. C'est très passionnant. Seulement, çà ne dépasse pas l'amusement du jouet. En progressant dans un métier, si tant soit qu'on progresse, on devient plus ambitieux, et le côté « joujou » d'un métier vous amuse moins.

— *Est-ce que, maintenant encore cela vous amuserait de faire un film fondé essentiellement sur des truquages ?*

— Ah ! Oui, beaucoup ! beaucoup ! J'ai d'ailleurs un ami et collaborateur qui, lui, s'est lancé là-dedans complètement, c'est Lourié. Il a fait un film représentant un grand serpent de mer en train de dévorer New York. Et maintenant, il va faire un autre serpent de mer, à moins que ce ne soit un oiseau, qui va dévorer Londres, je crois.

L'amusement que l'on éprouve quand on fait un film, à composer entièrement quelque chose avec des éléments petits, avec des éléments qu'on a sous la main, c'est une chose passionnante ; l'amusement qu'il y a à photographier cette boîte d'allumettes et à la présenter comme un gratte-ciel... C'est un des côtés les plus amusants du métier.

Tenez, il y a un personnage qui connaît cela merveilleusement et que j'admire beaucoup, c'est Man Ray. Ce que Man Ray peut faire photographiquement, ce n'est pas croyable ! Ah ! Oui, j'aime beaucoup cela !

De même, une chose qui continue à me passionner, quand je tourne des films en couleurs, c'est de tricher avec la nature. Dans *Le Fleuve,* par exemple, avec Lourié, qu'est-ce que nous nous sommes payé comme peinture, dans le vert, sur les arbres du Bengale ! On se baladait avec des grands pots de peinture et on changeait le vert, complétement !

— *Même dans* Elena, *n'y-a-t-il pas des plans truqués : le coucher de soleil des manœuvres...*

— Oui, c'est évident.

— *Il est très beau, on hésite à le croire truqué. On se dit seulement : « C'est trop beau pour être vrai ».*

— Il est excellemment truqué, et auparavant, avec Claude, nous nous sommes amusés, mais comme des fous, à faire un éclairage franchement rouge ! On a mis froidement des lampes rouges sur le studio ; et tous les gens autour de nous disaient : « c'est de la folie !» Eh bien, oui, c'est de la folie, évidemment ! Et puis, après ! Nous espérons que le film aussi sera un peu de la folie.

— *C'est aussi le cas de la* Lola Montès *d'Ophuls.*

— Je ne l'ai pas encore vu. J'espérais le voir en Amérique...

— *Mais la version américaine sera sans doute catastrophique.*

— Ils vont faire ce qu'ils ont fait avec *Elena* où, vraiment, ça a été un massacre. On l'a remonté. On a même tourné un début et une fin avec Mel Ferrer. Je ne sais ce que ça raconte. Je n'ai pas voulu voir le film. Ça me rend malade, ces histoires-là, ça m'a fichu un coup ! Cela vient, je crois, de la crainte que le public ne comprenne pas. Il s'agit, je crois, d'un commencement et d'une fin explicatifs. Le film est tombé en Amérique au moment où Ingrid Bergman venait de recevoir « l'Academie Harvard » à propos d'*Anastasia* Les gens attendaient d'elle, prétendaient les agents de publicité, des histoires très sentimentales. Et comme *Elena* n'était pas sentimental, on a essayé de le modifier, de s'en excuser. Mais moi, les histoires sentimentales ne m'intéressent pas.

L'époque des Hoff.

Cela m'a tellement navré, cette aventure d'*Elena* en Amérique que je suis resté six mois sans pouvoir entrer dans un cinéma et regarder un écran. Cela m'a absolument rendu malade, vraiment.

— *L'Amérique fait d'étranges choses...*

— Ce n'est pas l'Amérique, remarquez, c'est l'ensemble de la production. C'est le fait du cinéma. Au fond, on ne peut accuser personne. Dans *Le Grand Couteau* par exemple, je trouve Hoff, le producteur extrêmement sympathique. Il défend son point de vue, mais il le défend très bien. Lorsqu'il dit : « J'ai fabriqué ce studio de mes mains », c'est vrai : il l'a fabriqué de ses mains, et c'est probablement un très beau studio, qui tourne des films extrêmement honorables. J'en suis convaincu.

Mais c'est comme cela : il y a un ensemble de circonstances. Brusquement quelqu'un dit : « Ah ! Mais pardon, il s'agit là d'une farce, d'une satire dans le genre français. Il faudrait peut-être un peu expliquer ». Alors pour expliquer, on ajoute un plan. Puis, on commence la destruction, et la destruction ne s'arrête plus. Je ne sais pas comment cela s'est fait, je n'en ai pas été le témoin, mais je sais qu'Elena a été entièrement détruit, et c'est dommage, parce qu'*Elena* aurait pu avoir beaucoup de succès en Amérique. La faute en est à la maladresse des gens.

Disons-le, l'époque des Hoff est passée ; les gens n'ont plus de passion maintenant. Supposons qu'un monsieur comme Thalberg ait présenté *Elena* : ou bien il l'aurait tout à fait détruit, c'est-à-dire mis au panier, ou bien au contraire, il aurait abondé dans son sens, demandé de rajouter des choses dans le même esprit. Aujourd'hui, au contraire, on a tendance à amenuiser, à faire une espèce de produit à goût moyen. On a tendance à la cuisine fade.

Au départ, on agit uniquement pour la publicité. Il faut qu'on puisse dire : « on va faire un sujet scandaleux ». Ça permet d'abord de trouver de l'argent, puis d'attirer le public. Mais ensuite on a peur. Il se produit une sorte de panique, et une panique dont on ne peut accuser personne. C'est le moment qui veut cela. Le moment est au manque d'audace artistique. Le public, lui aussi, est responsable, car le cinéma est le résultat de la collaboration de beaucoup de gens, y compris le public... Vous voyez que l'espèce de pessimisme que vous avez cru discerner dans mon interview pour « Le Monde » n'est pas exagéré ! Il est possible aussi que le pessimisme de cette interview ne soit que les derniers relents, les dernières vagues de ma mésaventure d'*Elena*. On n'est pas fait d'acier trempé. On est fait avec de la viande, des os et des nerfs, et on est influençable. Je suis moi-même extrêmement influençable, et de voir qu'un film que j'aimais beaucoup, pour lequel j'ai beaucoup travaillé,

que j'ai tourné dans des circonstances abominables, physiques et mêmes morales, parce que j'étais difficile...Eh bien, après m'être donné tout ce mal, de voir que la version anglaise ait été détruite, ça ne m'a pas rendu optimiste. On a voulu classer *Elena* dans une catégorie, et qui parle de catégorie parle déjà de mécanisation. Avant que je ne sache qu'on avait « tripoté » le film et que la critique américaine ne lui serait pas favorable, des gens, des universitaires m'avaient dit : « Oh ! vous savez, si c'est une farce, et si cette farce n'est pas interprétée par des spécialistes de la farce, vous serez probablement mal accueilli, parce que peu de gens, maintenant, ont assez d'imagination pour accepter les changements d'emploi chez les acteurs ». Pourtant il va falloir nous habituer à vivre dans le cadre de la mécanisation, sinon, nous ne vivrons pas. Il faut bien s'arrêter aux feux rouges quand on est en automobile, sinon, on se fait écraser. Les feux rouges, c'est odieux. Pour moi, le feu rouge est le symbole précisément du côté de notre civilisation moderne que je n'aime pas. Un feu rouge s'allume et on s'arrête : exactement comme devant un ordre... Tout le monde devient comme des soldats qui marchent au pas. Il y a un adjudant qui crie : « Halte ! » et l'on fait halte ! Il y a un feu rouge et l'on s'arrête ! Pour moi, c'est insultant. Néanmoins, il faut bien l'accepter parce que si on passait malgré le feu rouge, on se ferait tuer, probablement. C'est cela qu'il faut réviser. Les gens comme moi, qui sont nés à une époque où une certaine indiscipline physique était encore permise, trouvent probablement le passage assez difficile... Mais passons à autre chose.

On discute trop.

— *Nous en venons donc maintenant à l'arrivée du parlant.*

— Le parlant est arrivé pendant *La Petite Marchande d'Allumettes,* ce qui n'a pas été favorable à la sortie de ce film. *La Petite Marchande d'Allumettes* n'a pas eu de chance.



Jean Renoir dans *Le Petit Chaperon Rouge* (1929).

La maison qui sortait *La Petite Marchande d'Allumettes,* a essayé de faire une espèce de sonorisation musicale, qui existe encore. Mais le public voulait que ça parle, que les acteurs ouvrent la bouche et que des mots sortent. Si bien que *La Petite Marchande d'Allumettes* a eu son essor arrêté par l'arrivée du parlant.

— *Votre premier parlant est* On purge bébé.

— Oh, il y a un type là-dedans, qui est formidable. C'est Fernandel. Personne n'en voulait au studio. Lui ne l'a pas oublié, chaque fois qu'il me rencontre, très gentiment il vient me serrer la main et me dit : « Vous m'avez fait débuter ».

— *C'est un film que vous avez tourné très vite...*

— Oui, oh ! c'est très simple ; je l'ai tourné pour une raison principale : c'est que je voulais tourner *La Chienne,* et *La Chienne* était un film avec un certain budget. Les derniers films que j'avais tournés, c'étaient des films du genre du *Bled,* du *Tournoi dans la Cité,* des films avec des longs tournages. Il fallait donc que je donne une preuve de ma rapidité au studio Braunberger-Richebé... C'est tiré d'une pièce de Feydeau, d'une excellente comédie. J'ai dû écrire le scénario en une semaine. Je l'ai tourné en moins d'une semaine, en quatre ou six jours. Il s'est monté en une semaine. A la fin de la troisième semaine, il sortait à l'Aubert Palace ! Et à la fin de la quatrième semaine, il avait déjà fait des bénéfices !

— *Ce qu'on ne peut plus faire maintenant...*

— Non. C'est dommage d'ailleurs. D'abord on discute trop ; on examine la valeur d'un projet pendant des mois, pendant quelquefois des années. Alors, toute l'inspiration s'en va, cette espèce de spontanéité qui permet de faire les choses comme cela...

J'aimais bien *On purge Bébé.* Evidemment, étant tourné très vite, il souffrait peut-être d'un manque de gros plans, d'un manque de plans différents, c'est possible. Là où j'aurais voulu utiliser la caméra avec un peu plus d'abondance, j'étais obligé de me limiter pour arriver à faire mes trente ou quarante plans par jour. Mais c'était bien. J'étais content ! Et puis, — ce que j'aimais par-dessus tout — c'était une grande expérience d'acteurs, c'était très bien joué.

— *Et pour le son également, vous faisiez une expérience ?*

— Oui, pour le son, bien sûr. J'ai raconté cent fois cette expérience de la chasse d'eau dans les toilettes, qui immédiatement m'a fait passer pour un grand artiste ! L'idée de prendre le microphone, d'aller à l'endroit en question et de tirer la ficelle... Cela semblait une espèce d'innovation audacieuse. Remarquez d'ailleurs que c'était beaucoup plus difficile qu'on ne le croyait puisque le mixage n'existait pas. Il fallait donc avoir un second microphone, un signal lumineux, avoir étudié auparavant la densité du bruit de la chasse d'eau en question, de façon que le mélange se fasse pendant le tournage. Ah ! Mais oui !

Et quand il y avait de la musique, elle était enregistrée au studio, en même temps qu'on jouait. A l'époque de *La Chienne,* non plus, le mixage n'existait pas encore. Comme j'ai eu des petites difficultés de montage, c'est ce qui explique les fautes de son au moment de la chanson : on a mis en bas, dans la rue, le son qui était pris dans la chambre, alors que j'avais un son pris dans la rue, plein de cornes d'autos, de bruits magnifiques, qui a été perdu.

Un petit décalage.

— *Le succès de* On purge bébé *vous a permis de tourner* La Chienne *avec une grande liberté de mouvements ?*

— Une liberté absolue.

— *C'est après que les choses se sont gâtées ?*

— Oui ; *La Chienne* a eu du mal à sortir. Les gens n'en voulaient pas. C'est surtout cela qui était gênant. Les premières représentations à Nancy ont été désastreuses. Je crois que les gens qui étaient dans la salle cassaient les fauteuils. Le film n'a tenu que deux jours. Le Studio avait décidé de l'essayer à Nancy avant de l'essayer à Paris, et le personnage qui m'a sauvé là, mais absolument sauvé, c'est Siritzki, un exploitant qui était le propriétaire de pas mal de cinémas en province, dont deux à Biarritz (c'est plus tard seulement qu'il a eu le Marivaux et le Max Linder, où il a sorti *Les Bas-Fonds*).



Michel Simon, Janie Marèze et Georges Flament dans *La Chienne* (1931).

C'était un homme que j'admirais beaucoup, pour une raison très en dehors du cinéma : c'est parce qu'il avait été marin dans la marine turque. Il me semblait que quelqu'un qui avait été marin dans la marine turque, c'était quelque chose d'extraordinaire. Il était très fort. Il savait très bien faire des jeux avec un marteau de forgeron sur une enclume, et il m'a absolument sauvé en prenant *La Chienne* dont personne ne voulait, dans son cinéma de Biarritz et en faisant une publicité très intelligente qui consistait à dire : « Surtout ne venez pas voir ce film, qui est horrible ! » Et tout le monde est allé voir le film : pour la première fois dans l'histoire de son cinéma, il a gardé le film, je crois, trois semaines au lieu de quatre jours, et cela s'est su à Paris. Alors, Jacques Haïk, le propriétaire du Colisée a pris rendez-vous avec moi. Il m'a dit : « Ecoutez, Jean Renoir, si cela va à vos producteurs, moi, je prends votre film ». Alors, voilà, c'est parti, et bien parti. Ça a même été un gros succès.

— *Comment se fait-il donc qu'après* La Chienne *vous ayez eu pourtant une période assez difficile...*

— J'ai toujours eu des périodes difficiles dans ma vie. Ça n'a jamais changé, pour la simple raison que... non, après tout, ce n'est pas une raison si simple que cela ; je crois que la vraie raison est que les films que je produis, que je tourne, ne sont jamais tournés au moment exact où ils devraient l'être. Il y a toujours un petit décalage entre mon travail et l'opinion publique. Les gens le constatent et se disent : « Il ne faut pas commander d'autres films à ce type-là, parce qu'il va nous faire une chose peut-être très bien, mais qui aura du mal à être présentée ». C'est tout, et *La Chienne* ayant eu des difficultés de

lancement, ayant eu du succès seulement après plusieurs mois de troubles, de négociations, de luttes, cela n'encourageait pas les producteurs à me confier d'autres films.

Maintenant, il y a une autre raison. C'est une raison donnée par René Clair, et à laquelle je crois dur comme fer, parce que René Clair est un merveilleux analyste des conditions du cinématographe dans notre société.

René Clair prétend que l'industrie ne pardonne jamais à un metteur en scène un succès financier. Oui, il prétend que la seule façon d'avoir de bons engagements, très bien payés, avec de gros appointements, c'est d'avoir des tapes absolues, des tapes financières absolues. Alors, là, les gens se précipitent sur vous et vous couvrent d'or ; ils sont enchantés, ils adorent cela !

Ainsi, l'expérience d'*Elena* m'a fait un bien considérable. Cette mésaventure américaine m'a frappé, mais par contre, en Amérique, les gens savent bien que certaines erreurs de présentation ne me sont pas imputables et, depuis, je sens une espèce de courant de sympathie commerciale vers moi, dont je ne saurais peut-être pas profiter, d'ailleurs, mais qui est évident. En ce moment-ci, si je savais exactement ce que je veux moi-même, il me serait très facile de tourner des films.

La cuisine de Lucullus.

— *La Chienne était un film auquel vous teniez beaucoup ?*

— J'avais envie de faire ce film pour les mêmes raisons qui m'ont poussé à faire bien d'autres films. C'était à cause de mon admiration pour Michel Simon. Je pensais que Michel Simon dans le personnage de Legrand serait prodigieux. J'ai revu le film il n'y a pas tellement longtemps. J'en possède une copie en 16 m/m que j'ai passée à quelques amis.

— *Ce film marquait un tournant pour vous.*

— Oui et non. En réalité ce genre d'histoire, j'en rêvais depuis longtemps. Je n'avais pas réussi à le mettre sur l'écran, mais enfin, je suis sûr que, même dans *Nana*, j'ai des choses qui préparent *La Chienne*. On a comme cela des vieux dadas, des amours cachées pour des formes d'expression, et même pour des formes physiques.

En ce qui concerne Michel Simon, je rêvais de le voir sur l'écran avec certaines expressions, avec la bouche pincée d'une certaine façon ; je rêvais de le voir avec cette espèce de masque qui est aussi passionnant qu'un masque de la tragédie antique. Et j'ai pu réaliser mon rêve.

Je vous demande pardon de faire un coq-à-l'âne, mais je viens de lire un papier à propos de la générale du *Grand Couteau*, dans lequel un écrivain dit qu'il a vu un spectateur qu'on devrait inviter à toutes les générales, parce qu'il s'amusait beaucoup, et c'était moi. Mais ce journaliste, qui me fait l'amitié de parler de moi ainsi, ignore certainement une chose, c'est que je m'amuse toujours. Si je ne m'amusais pas, je ne ferais pas ce métier.

Il est évident que, pour moi, voir des acteurs tels que j'ai rêvé de les voir, les voir agir comme ils avaient agi dans mon imagination, mais c'est divin, c'est tout simplement le paradis. Je ne vois pas pourquoi je ne ferais pas ma joie de ce spectacle !

Je pourrais citer à cet écrivain une citation, certainement apocryphe, d'un général romain que j'admire plus que tous les autres, parce qu'il a introduit les cerisiers en Europe. C'est Lucullus : « Lucullus dine chez Lucullus ». Je ne vois pas pourquoi Lucullus n'aimerait pas la cuisine de Lucullus ! Il n'y a pas de raison.

Non, remarquez, ce n'est pas parce que je crois que la cuisine de Lucullus soit meilleure, pas du tout. C'est simplement parce que c'est une chose passionnante que de faire la cuisine soi-même et, après cela, de manger le repas avec quelques amis. C'est la chose la meilleure dans la vie, même si on sait que le chef du restaurant à côté ferait beaucoup mieux. En toute modestie, c'est amusant de faire de la cuisine, il n'y a pas de doute.

Pour en revenir à *La Chienne*, ce qui se passe avec les grands acteurs, et par conséquent avec Michel Simon, c'est que ces grands acteurs vous dévoilent, mettent à jour des rêves que l'on avait eus, mais que l'on n'avait pas formulés.

En réalité, c'est l'éternel mystère de la création. Il arrive un moment où l'on n'est plus responsable de la création, où elle vous échappe, et le grand acteur est un grand acteur dans la proportion où il vous échappe et où, en vous échappant, il correspond néanmoins au rêve que l'on avait eu avant et vous le fait découvrir.

C'est la raison pour laquelle je me méfie tellement des scénarii trop strictement établis, parce qu'il me semble qu'ils risquent de couper de la réalisation de ce rêve la partie qui dépasse ce qui était conscient en vous ; et cette partie inconsciente, c'est tout de même cela qui fait la surprise et l'amusement du métier.



Michel Simon, Marcelle Hainia, Charles Grandval et Séverine Lerczinska dans *Boudu sauvé des eaux* (1932).

Inversement, souvent, on se laisse aller à des admirations pour certaines expressions qui ne méritent pas cette admiration. Je ne parle pas de Michel Simon : chez des acteurs moins importants que lui, moins extraordinaires. Ça m'est arrivé souvent de me laisser entraîner vers des solutions qui n'étaient pas bonnes, simplement à cause d'une espèce d'admiration passagère et illusoire.

En pleine féerie.

— *Nous avons revu tout récemment* La Nuit du Carrefour. *Ce qui est frappant, c'est que c'est un film policier féerique. Vous ne recherchez jamais la terreur, mais une sorte de dépaysement, et en même temps, c'est prodigieusement réaliste.*

— La féerie est venue malgré moi, et simplement du fait qu'un carrefour à 30 km de Paris, sur une route vers le Nord, est un endroit féerique. Lorsqu'on se promène la nuit en automobile, sur une route des environs de Paris, on est en pleine féerie. Puis enfin, la réalité est toujours féerique. Pour arriver à rendre la réalité non féerique, il faut que certains auteurs se donnent beaucoup de mal, et la présentent sous un jour vraiment bizarre. Si on la laisse telle qu'elle est, elle est féerique.

— *Ceci est vrai de tous vos films d'avant-guerre, de* Toni, *des* Bas-Fonds, *de* Monsieur Lange.



Lucie Vallet, Pierre Renoir et Dignimont dans *La Nuit du Carrefour* (1932).

— Ceci vient uniquement de mon désir d'essayer de voir la réalité. Or, la réalité, moi, *je l'aime beaucoup, et je suis heureux de l'aimer parce qu'elle m'apporte des joies infinies.* Mais il se trouve qu'une grande quantité de gens en ont absolument horreur, et la plupart des êtres humains, qu'ils fassent du cinéma ou n'en fassent pas, qu'ils soient laboureurs, épiciers ou auteurs dramatiques, bâtissent une sorte de film entre la réalité et eux. Et ce film, pour le bâtir plus commodément, on le bâtit avec les éléments que vous donnent la société, votre entourage, les conversations dans la rue, les journaux, les spectacles que vous voyez. *Ce film est un film extrêmement monotone, puisqu'il devient* le même *pour tout* le monde. Et il se trouve que lorsqu'on perce ce film et qu'on montre la réalité qu'il y a derrière, les gens disent : « Ah, mais non ! Ce n'est pas vrai. Ce n'est pas ça ! » Alors que c'est ça qui est vrai.

Oui, après tout, la réalité, c'est d'être féerique. Ça demande beaucoup de patience, de travail, et de bonne volonté pour la trouver. Je suis convaincu d'ailleurs que ce n'est pas une question de talent ou de dons : uniquement de bonne volonté. Si on veut trouver la réalité, on doit la trouver. Il suffit d'éliminer ce qui vous semble fabriqué par les habitudes de votre époque, et d'éliminer ces habitudes *a priori,* quitte à reprendre plus tard celles qui se trouvent être conformes à la réalité : parce qu'il y en a tout de même quelques-unes Par exemple, dans un pays comme la France où manger compte beaucoup, il est évident que la réalité culinaire française n'est pas tout à fait une réalité pure, mais s'approche assez de la réalité. Au contraire, la réalité des événements quotidiens, par exemple celle des aventures sentimentales, est absolument tordue, déformée, comme vue dans une glace de Luna-Park. Je crois même que la réalité dans les aventures sentimentales est celle qui est le plus trahie, plus encore peut-être que dans les films, les romans ou les journaux. C'est insensé, combien les amoureux qui se disputent peuvent brusquement voir les faits et le monde à travers un verre déformant, et perdre tout sens de la réalité. C'est la tradition romantique. Nous avons à payer cent cinquante ans de tradition romantique : concernant l'amour, concernant la femme, concernant l'approche des femmes, concernant ce qu'on appelle le « sentiment ». Cette réalité, malgré la dentelle qui la recouvre, cette réalité amoureuse, me semble vraiment beaucoup plus réelle dans Marivaux. Et d'ailleurs jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle ;

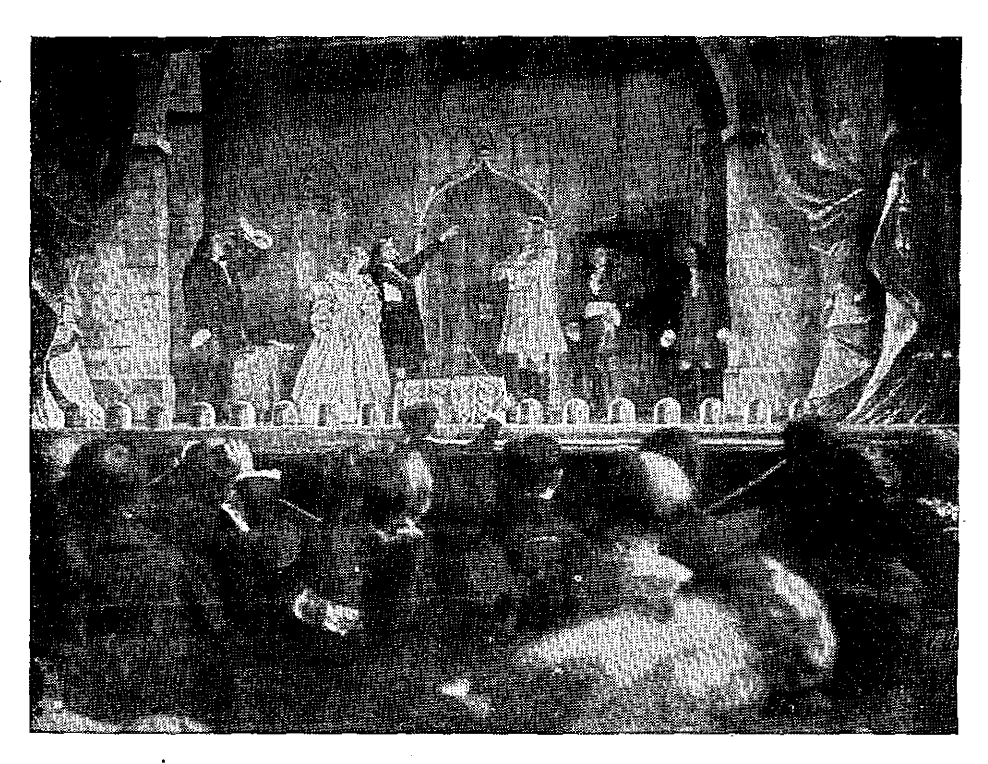
même encore dans les productions révolutionnaires. Ça a dû tourner pendant l'Empire. C'est peut-être l'influence de l'Allemagne.

En tout cas, étant donné que les aventures sentimentales servent de base très souvent à la littérature, et que ces aventures sentimentales sont très déformées, cela nous donne une littérature et un cinéma assez déformés.

— *Il s'agit donc d'essayer de revoir les choses telles qu'elles sont.*

— Je crois que c'est le travail de tout — je n'emploierai pas le nom trop important de créateur — de tout être vivant. Si on vit simplement, et si on gagne sa vie dans une profession quelconque, disons comme employé dans une maison de commerce, on peut tout de même vivre en essayant de supprimer cette espèce de film qui vous entoure et de voir les choses telles qu'elles sont : puisqu'elles sont plus belles, puisqu'elles sont plus féeriques. Si le film nous apportait plus de féerie et nous plongeait dans un rêve agréable ! Pas du tout : au contraire, c'est la réalité qui est le rêve agréable.

Les chefs-d'œuvre littéraires, théâtraux ou cinématographiques apportent de temps en temps un film de qualité qui est aussi une féerie, une illusion, mais cette illusion a l'avantage de vous rapprocher davantage de la réalité, ou peut-être d'être une illusion de catégorie moins inférieure. Peut-être... D'ailleurs, je passe mon temps à écrire des histoires dans lesquelles le mélange de la féerie théâtrale et de la féerie de la vie forment la base de l'intrigue. Encore maintenant, ma dernière pièce, en somme, est là-dessus. C'est une pièce qui se passe à Paris pendant la guerre, sous l'occupation. Il y a les Allemands, il y a la Gestapo, il y a des gens qui sont malheureux, il y a tout ce qu'on veut, mais c'est une pièce dans laquelle il est tout de même fortement question d'illusion et de réalité. Quand on tourne une scène dans un film, il arrive que, lorsqu'on a vraiment trouvé une expression très proche de la réalité, tout l'entourage, tout le monde sur le plateau juge mal cette expression — on dit : « Ce n'est pas naturel. » D'un autre côté, on est tenu à une certaine prudence pour, tout de même, être admis du public. Trop de prudence, c'est également très mauvais...



« J'ai un petit morceau de « Lucie de Lammermoor » dans *Madame Bovary*... »

C'est le rustique.

Remarquez que cette histoire de « film », dont nous parlons maintenant, n'est qu'une des mille manières d'expliquer le mystère de notre métier. On pourrait l'expliquer de cent autres façons différentes. Néanmoins, je crois que c'est une chose importante. Une certaine école, disons Hollywood au début, trouve une certaine réalité, étonne, vers les années *1918-1920, jusque* vers 1925, donne une représentation de l'Amérique, qui, même dans les mauvais films, est une représentation très exacte. Les gens qui, à cette époque, voyaient les films américains, se faisaient de l'Amérique une idée qui n'était pas tellement fausse. Pour donner cette idée, les acteurs ont copié les gestes des gens qui les entouraient dans la vie et les ont reproduits avec une certaine innocence. Je donne un exemple : le théâtre du boulevard, avant le cinématographe américain, avait certaines attitudes qui étaient des attitudes soi disant naturelles, découvertes par Antoine qui les avait imposées en réaction contre le théâtre romantique. Mais, en réalité, ces attitudes étaient devenues aussi figées que les attitudes romantiques qu'elles avaient remplacées. Quand j'ai tourné *Madame Bovary,* j'ai eu la chance de tomber sur un metteur en scène d'opéra assez âgé et sur une troupe de chanteurs qui connaissaient bien la façon de chanter avant la révolution d'Antoine, avant le vérisme, avant le réalisme. Et j'ai un petit morceau de « Lucie de Lammermoor » dans *Madame Bovary* qui est chanté comme on le chantait à l'époque. Les acteurs sont face au public, évitent de se regarder, la déclaration de l'amoureux à la jeune femme est faite, non pas à l'amoureuse, mais au public : lorsqu'il se met à genoux, il se met à genoux de trois quarts. Les gens trouvaient ça tordant ; ils disaient : « Mon Dieu, comme à l'époque on jouait mal, comme c'était peu naturel ! » Antoine a remplacé cette façon de jouer par des gens qui se parlaient directement les uns aux autres. Dans le costume aussi, dans le décor, il a introduit une sorte de copie de la réalité.

Mais cette copie, en vingt ans, est devenue à son tour une convention. Lorsque j'ai commencé dans le cinéma, on était en plein dans cette convention, et je me rappellerai toujours cette conversation avec des menuisiers et des peintres de décor dans le premier film auquel j'ai participé. J'expliquais que, pour le décor, il nous fallait une salle commune dans une ferme, dans le Midi, et que, par conséquent, étant donné que dans le Midi on trouve beaucoup de murs en galet, recouverts d'une sorte de mortier irrégulier, il eût été bon de donner un côté irrégulier aux murs et de les peindre à la chaux. Ces gens m'écoutaient avec une certaine impatience en trouvant mes explications inutiles, parce que ce genre de décor était connu et classé. Ils me disaient tout le temps : « Mais, monsieur Renoir, nous savons ce que c'est, c'est le *rustique.* — Le rustique? — Le rustique a le mur irrégulier et la poutre apparente. — Mais justement, je ne voudrais pas de poutre apparente. — Ah, pardon ! dans le rustique, la poutre est apparente. »

La même chose était arrivée avec le maquillage et avec le jeu ; et ce jeu américain tellement naturel, peu à peu, est devenu faux. Il s'est trouvé catalogué et classé. Le monsieur qui s'assied sur le bras du fauteuil au lieu de s'asseoir dans le fauteuil, c'est très bien lorsqu'il s'y assoit sans s'en douter. A partir du moment où *on doit* s'asseoir sur le bras du fauteuil, ça devient une convention, aussi fausse que l'épée de d'Artagnan.

Et ceci est arrivé probablement au néo-réalisme italien, qui maintenant donne des œuvres aussi fausses que l'était le jeu de Francesca Bertini. En réalité, le « film » revient tout le temps, l'espèce de nuée opaque qu'il y a entre notre œil et la réalité se reforme, se reforme, se reforme... Et c'est notre propre esprit qui la réforme et qui l'accepte, parce que c'est tellement commode. Au fond, disons-le, le problème c'est que chacun, chaque opérateur, chaque ouvrier, chaque peintre en décor, chaque menuisier, chaque décorateur, chaque acteur, pour que le cinéma reste vivant, devrait réinventer tout chaque fois. Mais c'est extrêmement fatigant. Il est tellement plus commode de tirer un petit tiroir et de dire : « le *rustique !* » Et on y va avec le rustique, et on est tranquille !...

— Ce qu'il y a de consolant, c'est que les œuvres qui découvrent quelque chose ne se démodent pas comme celles qui profitent des acquisitions des autres. Griffith, lui, reste.

— Je crois même que les beaux morceaux de Griffith ont plus d'importance aujourd'hui que lorsqu'il les a faits. Malheureusement, le cinématographe est un métier qui coûte cher, et on ne fait pas de cinématographe si les films ne rapportent pas de l'argent. C'est, mon Dieu, un problème assez aigu. Mais, en revanche, si l'on trouve l'occasion de travailler sans l'idée d'une exploitation normale, cela aussi, il me semble, est une faiblesse. Je crois qu'il faut travailler normalement, avec l'idée que le film sera présenté au public, plaira au public et fera des bénéfices. S'il n'en fait pas, tant pis. Mais il faut partir avec l'idée très avancée de faire un travail populaire. C'est l'essentiel du cinématographe qui le



Une scène coupée de *Madame Bovary* (1934).

demande, puisque le cinématographe coûte cher, et qu'il est basé sur l'idée de la diffusion, sur l'idée qu'il sera présenté sur des milliers d'écrans. Donc, il faut qu'il plaise en des milliers d'endroits différents. Ce qui se passe en ce moment-ci, c'est qu'il y a peut-être la place pour un cinématographe dont les produits, au lieu d'être reproduits nationalement sur des centaines d'écrans du même pays, seront reproduits internationalement, sur des écrans un peu spécialisés. Il y a peut-être moyen d'accumuler le nombre nécessaire de salles et d'écrans dans tous les pays du monde, au lieu de les accumuler dans un seul pays. Ça, c'est, à mon avis, le grand phénomène de notre temps.

Un scénario enfantin à écrire.

— Madame Bovary *est un cas un peu semblable à celui de* Tire au Flanc. *Ces films, on ne sait trop pourquoi, ont la réputation d'être de pures et simples commandes.*

— Moi, j'ai revu *Madame Bovary.* J'en ai revu, en tout cas, une partie, il n'y a pas très longtemps, il doit y avoir deux, trois ans, je crois que c'était à la Cinémathèque. Vraiment, il y a dedans un personnage que j'ai admiré énormément, c'est mon frère Pierre, je l'ai trouvé ah ! vraiment très beau. Et Valentine Tessier est tout simplement délicieuse, elle est adorable ! elle a une façon de marcher, de remuer sa jupe, d'entrer, de sortir, une espèce de sécurité...

Je peux vous dire que la raison — on a toujours des tas de raisons de faire des films — enfin, ce qui m'a attiré, la grande raison de ce film, c'est que c'était une expérience avec des gens de théâtre. Valentine et mon frère étaient essentiellement des gens de théâtre et, autour d'eux, nous avions une troupe composée de beaucoup de gens de théâtre ; Max Dearly était avant tout un homme de théâtre. Et j'étais très content de faire un film, d'écrire un scénario pour des gens de théâtre, avec des dialogues qui me semblaient devoir être bien dits par des gens de théâtre. Au fond, cette expérience ressemble un peu à ce que je

fais maintenant en allant travailler sur la scène. Simplement, c'était sur un écran. Vous savez, la joie d'avoir certaines phrases que l'on sait devoir être formulées par des gosiers qui sont habitués à prononcer les mots... C'est un grand plaisir, cela.

— *Vous avez tourné un film beaucoup plus long que celui que nous voyons maintenant.*

— Ah ! Oui, c'était très long, et, c'était bien meilleur. A dire la vérité, là aussi, on a détruit le film en le coupant ; et ce ne sont pas les producteurs, qui ont lutté tant qu'ils ont pu ; mais les distributeurs n'ont pas osé sortir un film durant plus de trois heures. Ça ne se faisait pas. C'était l'époque où les doubles programmes semblaient la réponse à la crise du cinéma, parce qu'il y avait déjà une crise du cinéma, exactement comme maintenant, la même d'ailleurs. Les distributeurs disaient : « Non, nous aimons beaucoup le film, mais on ne peut pas, ce n'est pas possible... Il faut couper. « Alors, je l'ai coupé. Mais, étrangement, une fois coupé, ce film était beaucoup plus long — ah, oui, moralement — que sans être coupé ; il n'en finissait pas.

Vous savez, le film tel qu'il est maintenant, je le trouve un peu ennuyeux. Eh bien, quand il durait trois heures, il n'était pas ennuyeux du tout. Je l'ai montré avant qu'il ne soit coupé. J'ai eu, mettons cinq ou six projections dans la salle du studio de Billancourt qui tient tout de même cinquante personnes et les gens étaient tous ravis. Par exemple, Bert Brecht l'a vu, et il était absolument enchanté.

Malheureusement, je suis sûr que la copie intégrale a disparu dès les coupures, quand on a fait les coupures dans la copie, puis sur le négatif, et qu'on a jeté et brûlé toutes les chutes.

— *Il y a, dans* Madame Bovary, *une plus grande plénitude que dans vos films précédents.*

— Plus ça allait, plus j'apprenais à construire des scènes ayant leur développement complet. Je crois que ce n'est pas la seule méthode pour faire des films qui partent du début et qui se terminent à la fin, et qui sont en somme comme une énorme scène. Mais, personnellement, j'aime mieux la méthode qui consiste à concevoir chaque scène comme un petit film à part. C'est ce que fait Chaplin, d'ailleurs et, mon Dieu, ça ne lui réussit pas mal.

— *C'est peut-être, dans votre cas, ce qui désoriente le public.*

— Je crois que c'est extrêmement désorientant et que, quand ça ne s'applique pas à un film dont l'action est très prenante, eh bien, les gens vous en veulent un peu. Je crois que c'est — on ne peut pas dire un défaut ou une qualité — disons une caractéristique, qui a dû me nuire souvent.

— *C'est votre goût du changement de ton...*

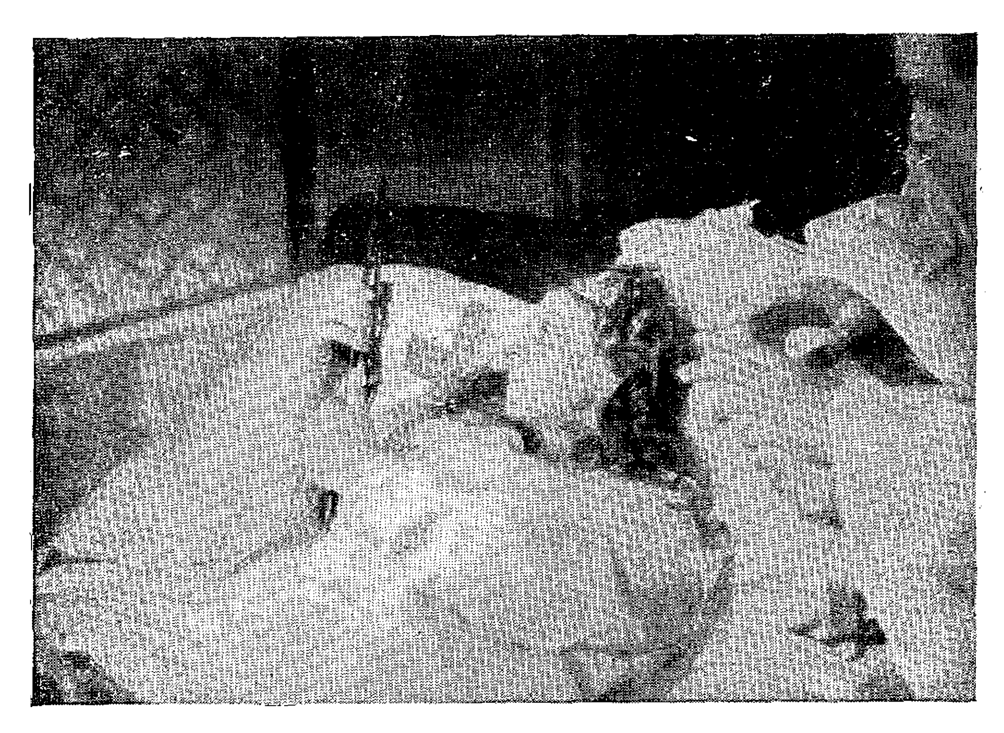
— Oui. Arriver à bâtir un film avec des petits touts bien entiers, c'est ce qui m'attire le plus. Seulement, souvent, ça me joue un tour à cause d'une autre manie que j'ai : celle de négliger un peu l'importance de l'action générale. J'ai la manie de considérer qu'en réalité, l'histoire n'a pas tellement d'importance. Or, si on peut avoir une histoire assez forte... Tenez, par exemple, le type de scénario facile à écrire, c'est *La Grande Illusion*. *La Grande Illusion* est un scénario enfantin à écrire, parce qu'il y a une histoire générale qui est enfantine, et étant enfantine, est assez forte pour retenir l'attention du public. C'est l'histoire de gens qui veulent s'évader : s'évaderont-ils ? ne s'évaderont-ils pas ?

C'est tout de même bien commode d'avoir cela et, à l'intérieur, on peut se permettre tous les petits sketches que l'on veut, toutes les petites scènes à part les plus variées, les plus différentes. On peut brusquement s'arrêter au milieu et avoir une discussion, par exemple, sur le sens de la générosité chez les Juifs. C'est une scène qui est dans le film, qui n'en a jamais été coupée, même par les exploitants les plus « coupeurs », et personne n'a jamais songé qu'elle n'a rien à voir avec le film ; simplement, il m'a semblé qu'au milieu du film, une discussion de ce genre était intéressante.

La promenade en charreton.

— *Et aussitôt après, ce fut l'aventure de Toni.*

— Je viens de revoir *Toni*. Je l'ai revu avec son producteur Pierre Gaut, qui est un bon ami à moi et qui a joué un rôle important dans le tournage : il fallait tout de même que le producteur de *Toni* soit convaincu qu'il était intéressant d'essayer de faire un film dehors.



Valentine Tessier dans *Madame Bovary.*

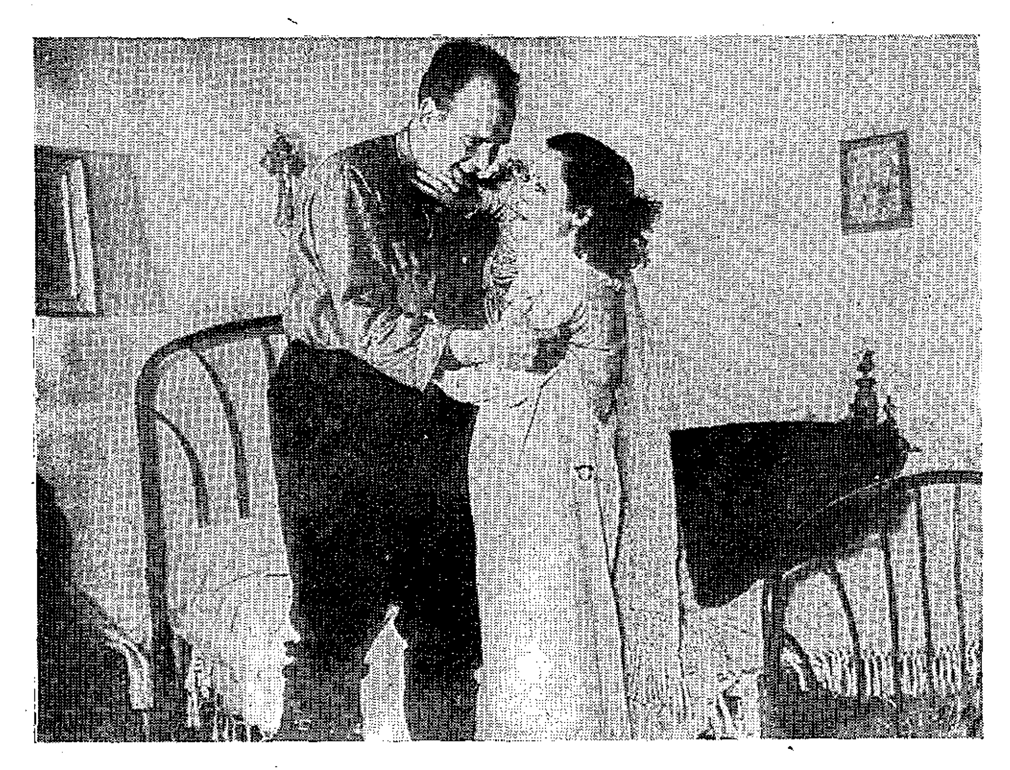
sans vedettes, avec des événements qui, étant tirés d'une histoire véritable, étaient forcément d'une certaine brutalité. A cette époque-là, on n'acceptait pas de cadavres dans les films, ou alors il fallait des cadavres assez nobles, il fallait que çà se passe à une époque prérévolutionnaire et que ce soit en duel. Le monsieur tué en duel avec pas trop de sang était acceptable. Mais l'assassinat sordide, comme celui de *Toni,* n'était pas admis de l'exploitation. Ça a été très difficile de sortir le film. Malheureusement, j'ai perdu des plans qui se rapportaient à cet assassinat, par exemple, la promenade en charreton, le charreton de linge dans lequel on a dissimulé le cadavre, et le transport de ce cadavre en charreton, avec les charbonniers chanteurs corses qui passaient par là, et qui se mettaient à le suivre par plaisanterie et à chanter. C'était une bonne scène, je crois : il a fallu la couper et elle a disparu dans les coupes. Oui, c'est assez dommage.

— *C'est un projet que vous aviez depuis longtemps ?*

— Oui. J'ai un ami qui s'appelle Jacques Mortier et qui, à l'époque, était commissaire de police aux Martigues. Il écrit fort bien (il a écrit un roman policier : « Le Singe vert »), mais là, il ne s'agissait pas d'écrire un roman policier. Il m'a simplement rassemblé et relaté les faits qui s'étaient déroulés autour d'un meurtre véritable, une histoire de jalousie parmi la population latine étrangère des Martigues. Lui et moi, nous avions conclu du récit de ces faits que ce serait très intéressant d'en tirer un film dans lequel le drame, si j'ose dire, ne serait pas dramatique et arriverait tout naturellement, comme un épisode de la vie quotidienne. Il y a très longtemps que nous en parlions. L'histoire en question, qui est tout de même assez transformée dans le film, pour que les parents qui pouvaient rester ne la reconnaissent pas, mais qui, à la base, est authentique (les habitations sont authentiques, les locaux, les types humains), cette histoire s'était passée une dizaine d'années avant que je tourne *Toni.*

— *Le scénario est signé de Jean Renoir et de Karl Einstein.*

— Karl Einstein était mon ami et l'ami de Pierre Gaut. C'était un homme d'un esprit très vaste. Il me semble que l'apport au cinéma de gens qui ne sont pas du cinéma, mais qui ont une grande valeur dans leur domaine, peut enrichir de temps en temps, donner une



Max Dalban et Célia Montalvan dans *Toni* (1934).

certaine noblesse à un film, comme l'a fait Koch dans la la plupart de mes films d'avant guerre. Karl Einstein était un écrivain d'art. Il a écrit quelques-uns des meilleurs livres sur la peinture abstraite.

Il faut que ce soit Minou Drouet.

— *Nous croyons que l'accueil fait à* Toni *a été froid parce qu'il venait tout de suite après* Angèle.

— C'est évident. Mais je crois que le public n'était pas prêt pour ce genre d'histoire. Même s'il n'y avait pas eu *Angèle,* je suis convaincu que les gens n'auraient pas accepté *Toni,* pas facilement. Les gens ont horreur qu'on les change dans leurs petites habitudes : le film était étrange à son époque, inattendu. Et il semblait brutal aux gens, alors que — je l'ai revu l'autre jour — il me semble extrêmement doux, ce film, extrêmement gentil.

— *Ce qui frappe, c'est à quel point les méchants sont sympathiques : « le rôti sans la sauce... »*

— Dalban, oui, bien sûr. Et Andrex : il est charmant ; il est merveilleux. D'ailleurs, je viens de revoir Andrex et Blavette à l'occasion d'une émission à la Télévision. Ça m'a fait plaisir. Ils ont mûri, et je crois que ce sera très bien pour eux d'avoir mûri. J'ai l'impression qu'en ce moment-ci, en France, on trouve très difficilement des acteurs d'un certain âge, alors que nous avons un foisonnement de jeunes gens, tous beaux comme des Adonis, et de jeunes filles, toutes munies d'appas extraordinaires. Mais des gens de cinquante ans, il n'y en a pas beaucoup.

Le public n'était pas prêt, c'est la raison pour laquelle *Toni,* à son époque, n'a pas plu. Il arrivait comme un cheveu sur la soupe, au milieu de productions extrêmement différentes. Les gens sont des moutons de Panurge. Ils suivent, ils font ce qui se fait. Par exemple, en ce moment-ci, quelques très bons auteurs ont découvert la jeunesse : et tout le monde

découvre la jeunesse, et on ne fait que des films sur la jeunesse. Si une jeune fille se fait violer au-delà de l'âge de seize ans, cela n'intéresse personne. Et encore, à seize ans, ça n'intéresse pas grand monde. Il faut que ce soit Minou Drouet qui se fasse violer, et alors, ça devient très intéressant... Puis ça changera; bientôt, ça n'intéressera de nouveau plus personne. Les très jeunes filles pourront se faire violer en rang, en ligne, en série, personne ne regardera. On ne voudra plus que des « problèmes » intéressant de très vieilles dames, des histoires de retour d'âge.

— *1935, c'est l'année du* Crime de Monsieur Lange...

— Dans *Le Crime de Monsieur Lange,* il ne faut pas oublier l'apport de Jacques Prévert, qui est primordial. On a travaillé ensemble. Je lui avais demandé de venir sur le plateau avec moi. Il y venait tous les jours, très gentiment; et constamment je lui disais : « Eh bien, mon vieux, là, il faut qu'on improvise », et le film a été improvisé comme tous mes films, mais avec une coopération de Prévert constante.

— On a l'impression d'une conversation perpétuelle entre vous deux : qu'une phrase de l'un est terminée par l'autre...

— Absolument! Je suis sûr qu'il serait impossible dans ce film de savoir l'origine des idées, si c'est Jacques ou moi qui avons trouvé ceci ou cela. Pratiquement, on a tout trouvé ensemble.

— Mais, par exemple, les pilules Ranimax?

— Alors là, c'est entièrement du Prévert!



Une scène coupée de *Toni* : le transport du cadavre en charreton.

— *Et le petit chien de Brunius ? On serait tenté de croire qu'il est plutôt de vous...*

— Ah, oui, bien sûr ; le petit chien de Brunius est là uniquement parce que c'était *mon* chien.

— *Quelle sorte d'accueil fit-on au* Crime de Monsieur Lange?

— Bon. Pas tout cuit, mais bon. Je ne crois pas que *Le Crime de Monsieur Lange* ait été un triomphe commercial — cela m'étonnerait — mais ce fut sûrement une bonne affaire.

Une erreur séduisante.

— La Partie de Campagne *est l'un de vos films sur lequel il court le plus de bruits contradictoires.*

— Il me semblait intéressant de faire un film court qui serait cependant complet, et qui aurait le style d'un film long : enfin, auquel on accorderait les soins d'un film long.

Néanmoins, pour pouvoir accorder les soins d'un long métrage à un court métrage, il fallait tout de même trouver un endroit où appliquer les économies, étant donné qu'un court métrage ne peut pas rapporter beaucoup d'argent. Nous avons donc fait cela en association avec Braunberger, et pour ainsi dire, sans salaire.

J'ai écrit le scénario en pensant aux endroits où on le tournerait, parce que je connaissais bien cette région du Loing, près de Montigny. J'ai pensé que le Loing à cet endroit-là pourrait représenter ce qu'avait été la Seine autrefois plus près de Paris. Maintenant, il est impossible de trouver des endroits sans constructions, sans usines aux environs de Paris. Et surtout, la grosse raison du choix de ces extérieurs a été que je les connaissais absolument, que je savais à quelle heure la lumière pourrait être dirigée agréablement sur tel groupe d'arbres. Je connaissais les moindres détails de ce paysage. J'en connaissais aussi les inconvénients. Je savais qu'il risquait d'y pleuvoir : c'est le principal inconvénient, mais je ne m'attendais pas à ce que cette pluie soit aussi importante. Nous avons eu très peu de journées de soleil et, très vite, le budget prévu par Braunberger a été dépassé, parce que la pluie nous retenait plus longtemps que nous ne l'avions imaginé. Alors, une fois de plus, j'ai modifié le scénario, et je l'ai adapté au temps de pluie. C'est pourquoi nous avons des séquences de pluie qui n'étaient pas prévues dans le scénario original, et c'est pourquoi je n'ai pas pu tourner toutes les scènes prévues.

Au point de vue technique, j'ai eu des collaborateurs extraordinaires : mon neveu Claude dont c'était le premier film comme chef-opérateur, Cartier-Bresson et Visconti comme assistants, Brunius comme acteur. Le son a été enregistré directement. C'est un film que nous avons tenu à faire absolument sans doublage, sans truquage sonore. Lorsque le film a été terminé, j'ai dû immédiatement aller faire *Les Bas-Fonds,* car cette pluie avait prolongé outre mesure le tournage.

Les Bas-Fonds furent retardés ainsi de quinze jours, pendant lesquels j'ai dû récrire le scénario ; heureusement, l'arrière-saison a été bonne et l'on a pu avoir quelques extérieurs sans trop de malheurs ! D'ailleurs, il semble que toute la pluie se soit concentrée sur *La Partie de Campagne.*

Je n'ai pas pu en faire le montage, parce que, après *Les Bas-Fonds,* j'ai été emmené dans *La Grande Illusion,* dont le projet, que j'essayais de faire depuis trois ans, est tout à coup devenu possible. Ensuite, mais coup sur coup, sans que je puisse respirer, ça a été *La Marseillaise, La Bête humaine,* et *La Règle du jeu.* C'étaient des films qui m'étaient très chers, tous, et chaque fois je disais : « Mon Dieu, je ferai le montage de *La Partie de Campagne* après. » Puis à ce moment, j'étais pris à la gorge, et je ne pouvais pas faire le montage. Et la guerre est arrivée...

Il y a aussi une autre raison : je pensais qu'il manquait des scènes, mais là, je me trompais. Ces scènes ne sont pas du tout nécessaires. Encore une autre raison : c'est que Braunberger était très content du résultat, tellement content qu'il envisageait d'en faire un film de long métrage. Il avait même demandé à Prévert d'écrire un scénario. Mais c'est bien difficile, vous savez, de faire du replâtrage, de transformer en long métrage quelque chose qui est conçu pour un court métrage. De sorte que Prévert a fait un petit projet dont il n'était pas content. Et finalement, ça ne s'est pas tourné. En somme, en plus de



Paul Temps et Sylvia Bataille dans *La Partie de campagne* (1936).

mes occupations, ce sont toutes ces circonstances qui ont amené le film jusqu'à la guerre.

— *Ce n'est donc pas parce que, vous, vous en étiez mécontent ?*

— Absolument pas. Au contraire. J'ai toujours été enchanté de *La Partie de Campagne*. Seulement, d'un autre côté, les raisons de Braunberger d'en faire un film plus long étaient très convaincantes. C'était une erreur, mais une erreur séduisante. Et, d'une autre part, j'aurais bien voulu, au cas où l'on déciderait de le montrer tel qu'il était, m'y mettre très sérieusement, et pas du tout à moments perdus. Enfin, on hésitait sur la question musicale. L'adaptation musicale a été faite par Kosma après coup, et d'une façon magnifique d'ailleurs ; mais, à ce moment-là, nous ne savions que faire.

Je ne me souviens pas de toutes les scènes que je prévoyais en plus, mais je prévoyais une explication, ou une exposition de sentiments, intermédiaire entre l'orage et le retour à la fin : une scène où on aurait vu Sylvia Bataille à Paris avec son mari. Néanmoins, comme je me méfiais un peu et que je pensais qu'on ne pourrait jamais la tourner, j'ai tourné la dernière scène de façon qu'elle puisse se comprendre toute seule.

Je suis sûr que cette scène à Paris était inutile. Mais, dans tous les films, on tourne des scènes inutiles. C'est peut-être le seul film que j'aie fait (je ne tourne pas beaucoup de métrage dans mes films,... en général, je ne suis pas un mangeur de pellicule ; mais enfin, tout de même, on a des chutes) où il n'y ait pas de chutes du tout. Tout est employé à plein.

Faire la Russie.

— *Nous en arrivons donc aux* Bas-Fonds.

— *Les Bas-Fonds* ont été une production sans histoire. Vous savez, Spaak est un merveilleux collaborateur, et avec lui on part — malgré sa manie d'improviser — avec une armature sur laquelle mes improvisations ne sont pas dangereuses.

Companeez avait écrit un traitement, avant que je n'arrive et que Spaak n'arrive. Nous ne l'avons pas gardé.

C'est un sujet qui m'a été proposé par Kamenka, et que j'ai aimé tout de suite. Je n'ai demandé qu'une modification au projet primitif — je ne parle pas du scénario que j'ai complètement changé, mais du projet général — c'est qu'on n'essaie pas de faire de la Russie authentique. Il m'avait semblé qu'essayer de faire de la Russie authentique à Paris était une entreprise vouée au ridicule, au carnaval.

— *C'est justement sur ce point-là que la critique a fait quelques réserves.*

— Ah ! Oui. Toujours la Russie sur les bords de la Marne ! Moi, je trouve que j'ai eu raison. — La Russie sans les bords de Marne aurait été beaucoup plus fausse. Là, au moins, on n'a pas prétendu faire la Russie. On n'a pas prétendu faire Paris non plus. Mais nous avons donné à nos acteurs un langage purement français du XX[e] siècle, et c'est beaucoup mieux.

— *C'était aussi votre premier film avec Jean Gabin...*

— Ça, c'est un vrai acteur de cinéma, Gabin, c'est l'Acteur de cinéma avec un grand A. J'ai tourné avec des tas de gens dans ma vie, je n'ai jamais rencontré une telle puissance cinématographique ; il est une force cinématographique ; c'est fantastique, c'est incroyable ; ça doit venir d'une profonde honnêteté. C'est certainement l'homme le plus honnête que j'aie rencontré dans ma vie... Ah ! si, je connais une autre personne honnête, c'est Ingrid Bergman. Il n'y a aucune ruse. Et je suis sûr que l'emprise d'Ingrid sur le public — les gens diront que c'est sa beauté, trouveront mille raisons ; moi, je suis sûr que c'est sa profonde honnêteté.

Il faut un aiguillon.

— *On nous a dit que* La Grande Illusion *était née d'un échange de scénario entre Duvivier et vous. A l'origine, il devait faire* La Grande Illusion *et vous* La Belle Equipe.

— Non. Voilà ce qui s'est passé : Je travaillais avec Spaak. Nous étions en train d'écrire je ne sais plus quoi, *Les Bas-Fonds* probablement ; et nous avions échangé des conversations concernant *La Belle Equipe.* Il est possible, même, que nous ayons commencé ensemble à imaginer l'histoire de *La Belle Equipe :* c'est possible, je ne me le rappelle pas exactement. En tout cas, nous parlions de *La Belle Equipe.* Et puis Spaak et moi-même avons pensé que nous devrions présenter ce scénario à Duvivier parce que ce serait une histoire magnifique pour lui ! C'était tout à fait dans ses cordes. Duvivier, ensuite, l'a modifié lui-même, l'a digéré et a récrit le scénario avec Spaak. Mais il n'avait jamais été question que je le tourne.

Quant à *La Grande Illusion,* l'origine de ce film, c'est une histoire que m'a racontée un camarade de guerre qui s'appelait, pendant la guerre, l'Adjudant Pinsard, plus tard, le Capitaine Pinsard, et, lorsque j'ai tourné *Toni* et qu'il commandait la base d'Istres, le Général Pinsard. Et le Général Pinsard avait vraiment été un héros de guerre, un type qui s'était évadé sept, huit fois, et c'était un homme envers qui j'avais une reconnaissance éperdue, parce que, quand j'étais moi-même dans l'aviation et que je prenais des photographies — c'est-à-dire que j'étais sur un avion qui n'était pas très rapide et pas très bien défendu — très souvent, j'étais attaqué par des Allemands ; et si je n'ai pas été descendu, c'est qu'un avion de chasse de l'escadrille voisine arrivait toujours et descendait l'Allemand. Et c'était Pinsard, la plupart du temps !

Je tournais donc *Toni.* Il y avait des avions qui faisaient un boucan au-dessus de nous, tout le temps. Alors, le producteur Pierre Gaut m'a dit : « Allons voir le Commandant. » Et je tombe sur Pinsard !

On s'est revu et cela m'a rappelé ses histoires d'évasion. J'ai dit à Pinsard : « Eh bien ! mon vieux, raconte-moi donc encore tes histoires d'évasion. Je pourrai peut-être en faire un film. » Alors, il m'a raconté des histoires, que j'ai mises sur du papier, qui n'ont rien



Louis Jouvet, Jany Holt, Paul Temps et Junie Astor dans *Les Bas-Fonds.* (1936).

à voir avec le film que vous connaissez, mais qui m'étaient un point de départ indispensable. Il faut tout de même quelque chose qui vous excite à la base, une espèce de piqûre ; il faut un aiguillon.

L'aiguillon, ça a été mes rencontres avec Pinsard. Alors, j'ai écrit un scénario... enfin, j'ai écrit une histoire, et, quand cette histoire a été un peu digérée, je l'ai apportée à Spaak, et j'ai dit : « Mon vieux, il faudrait m'aider. Tu vas faire un scénario de ça. Je crois qu'il y a une bonne histoire. » Il a été d'accord, il a trouvé cela très bon et il l'a récrit, avec moi. Et après cela, nous l'avons apportée au producteur qui avait fait *Les Bas-Fonds,* qui, lui, ne l'a pas trouvé bon du tout. Finalement, nous nous sommes promenés dans tout Paris. Heureusement que Gabin aimait bien ce sujet : et puis, nous étions vraiment de bons copains. Voilà comment j'ai tourné *La Grande Illusion,* grâce à Gabin.

Gabin et moi, nous sommes allés dans je ne sais combien d'officines, de bureaux, que les maisons soient françaises, italiennes, américaines, n'importe quoi ! Tous ont refusé, tous ont dit : « Ah ! une histoire de guerre, quelle blague, etc. Et puis, on soulève des tas de questions très délicates, il ne faut pas faire cela... »

Finalement, nous avons trouvé un garçon qui, à mon avis, a montré un talent énorme dans tout cela et nous a aidés formidablement. Il s'appelait Albert Kinkéwitch et était l'assistant, le secrétaire général, le factotum enfin d'un financier, Rolmer, qui songeait à faire des affaires cinématographiques. Il avait peut-être vaguement placé de l'argent dans des films, cela, je n'en sais rien. Quoi qu'il en soit, Kinkéwitch, qui s'intéressait beaucoup

au cinéma, mais n'était pas dans le cinéma, et Rolmer, qui n'était pas non plus dans le cinéma, on fait *La Grande Illusion* et, j'en suis sûr, uniquement parce qu'ils n'étaient pas dans le cinéma. Tous les professionnels étaient contre cette histoire.

Tous les spécialistes de la distribution, les gens qui étaient vraiment des noms dans le métier commercial du cinématographe, ont tous repoussé ce scénario avec horreur. Je n'ai pu le tourner que grâce à l'appui de Gabin.

— *Dès la sortie, ce fut un très grand succès ?*

— Dès la sortie, c'est parti.

— *N'avez-vous pas été vous-même prisonnier pendant la guerre ?*

— Non. J'ai tourné ce film d'après des témoignages, dont ceux de Pinsard et ceux de beaucoup de prisonniers que j'ai interviewés. Ce qui m'a aidé beaucoup, c'est que mon premier métier dans la vie avait été d'être officier de cavalerie et que, par conséquent, je pouvais deviner quelles seraient les réactions de gens, dont je connaissais bien l'état d'esprit, dans certaines circonstances.

De même, les extérieurs ne sont pas pris en Allemagne. Ils sont pris en Alsace, dans certaines parties de l'Alsace extrêmement influencées par les Allemands pendant la période qui a suivi la guerre de 1870. Par exemple, les quartiers, les casernes dans lesquelles nous avons tourné, étaient des casernes d'artillerie construites par Guillaume II à Colmar. Le dernier château est un château construit par Guillaume II ; c'est le Haut Kœnigsburg. Ce sont des bâtiments d'influence absolument allemande.

Les plateaux de la balance.

— *Avec* La Marseillaise, *vous avez essayé de faire un film en modifiant les conditions normales de la production et de l'exploitation ?*

— Oui. Seulement, en cours de route, le film est devenu une entreprise absolument normale, et a été exploité normalement.



Jean Gabin et Pierre Fresnay dans une scène coupée de *La Grande Illusion* (1937).




Pierre Renoir, Lise Delamare, Nadia Sibirskaïa et J.-L. Allibert dans *La Marseillaise* (1937).

— *L'esprit demeure, cependant. On nous a dit que le système de production était que les spectateurs devaient payer leur place d'avance.*

— Je crois qu'il y a eu quelque chose comme ça à un moment donné.

— *Au point de vue des moyens mis en œuvre, c'est le plus important de vos films français d'avant guerre ?*

— Des films muets, comme *Le Tournoi* et *Le Bled,* ont utilisé des moyens plus importants encore. Les moyens de la Société des Romans Historiques Filmés — ou plutôt des Films Historiques — étaient énormes.

— *Vous aviez tourné un film beaucoup plus long que sa version définitive ?*

— Je me suis laissé surprendre par la longueur du scénario. J'ai revu en Amérique une copie de 16 mm qui circule dans les Universités. J'avais un défilé de tambours dont j'étais très fier, malheureusement il a été coupé ; je le regrette beaucoup, c'est très beau, les tambours.

A la vérité, mon plus grand plaisir dans tout ce film, un de mes souvenirs les plus aigus, concerne les scènes jouées par mon frère et Mme Delamare. Les scènes aux Tuileries m'ont passionné à écrire et à tourner. J'ai l'impression que, là, j'étais assez proche de la réalité, que ça aurait pu se passer comme ça. Quand ça donnait le côté brusquement « petite cuisine » qui se met à tout submerger dans les grandes occasions et les grands personnages de ce monde, quand on se perd dans les petites choses : les tomates... Dans *Toni,* les gens ont une apparence tellement quotidienne qu'on peut se permettre de leur faire parler un langage poétique, étant donné que l'opposition à la poésie émane de leur personne, de leur comportement, de la façon dont ils sont vêtus. Tandis que dans un film où, précisément, l'apparence est loin de la réalité, il faut, par le dialogue, essayer de se rapprocher du quotidien. C'est le système de l'équilibre. C'est, au point de vue technique — je ne parle pas d'inspiration, ni de qualité intrinsèque — la chose la plus importante, d'arriver à maintenir au même niveau les plateaux de la balance et, lorsque l'un a baissé très fort, faire baisser l'autre très fort, tout de suite après.

Ce qui est grave et difficile, c'est que l'équilibre artistique est différent pour chacun, et personnellement, je n'ai jamais pu me convaincre que cet équilibre devait être uniquement un équilibre d'histoire. Je passe mon temps à rétablir l'équilibre dans un film, mais de croire que je dois le rétablir seulement avec des éléments « action » ne me vient pas à l'esprit. On peut rétablir l'équilibre avec un objet sur une table, avec une couleur si c'est un film en couleurs, avec une phrase qui ne veut rien dire du tout, mais qui a moins de poids ou plus de poids que la phrase dite avant.

— Si bien qu'une histoire déséquilibrée, pour reprendre votre expression, vous stimule dans la mesure où elle vous oblige.

— Oui, où elle m'oblige à mettre constamment des cales, comme sous un meuble bancal. Malheureusement, je crois que cela déroute le public.

D'ailleurs, si je me laissais aller, je commencerais avec des héros, puis je les oublierais complètement, je ferais dévier l'histoire sur d'autres personnes, et puis ensuite, encore sur d'autres... Je me suis toujours constamment demandé pourquoi il fallait suivre les mêmes gens dans un film.

Nous allons faire un enfant magnifique.

— Nous nous étions justement demandé si les promoteurs du projet de La Marseillaise *n'auraient pas voulu quelque chose de plus schématique.*

— C'est possible. Je n'en sais rien. En tout cas, je l'ai fait comme ça, et ça correspond exactement à mes sentiments et à mes croyances.

— C'est ce « jeu d'équilibre » dont vous parliez qui doit vous empêcher absolument de faire œuvre de propagande.

— Eh bien oui ! C'est évident. C'est une chose effrayante : mais enfin, on est obligé d'admettre que chacun a de tellement bonnes raisons, des raisons tellement convaincantes ! C'est affreux, n'est-ce pas ? C'est affreux, et je crois que mon cas, qui est un cas très grave, est le cas de beaucoup de Français, et cela explique peut-être les incertitudes de notre pays en ce moment. Ces sortes de doutes assaillent les peuples très civilisés. Et les peuples très civilisés, évidemment, ont du mal à se défendre

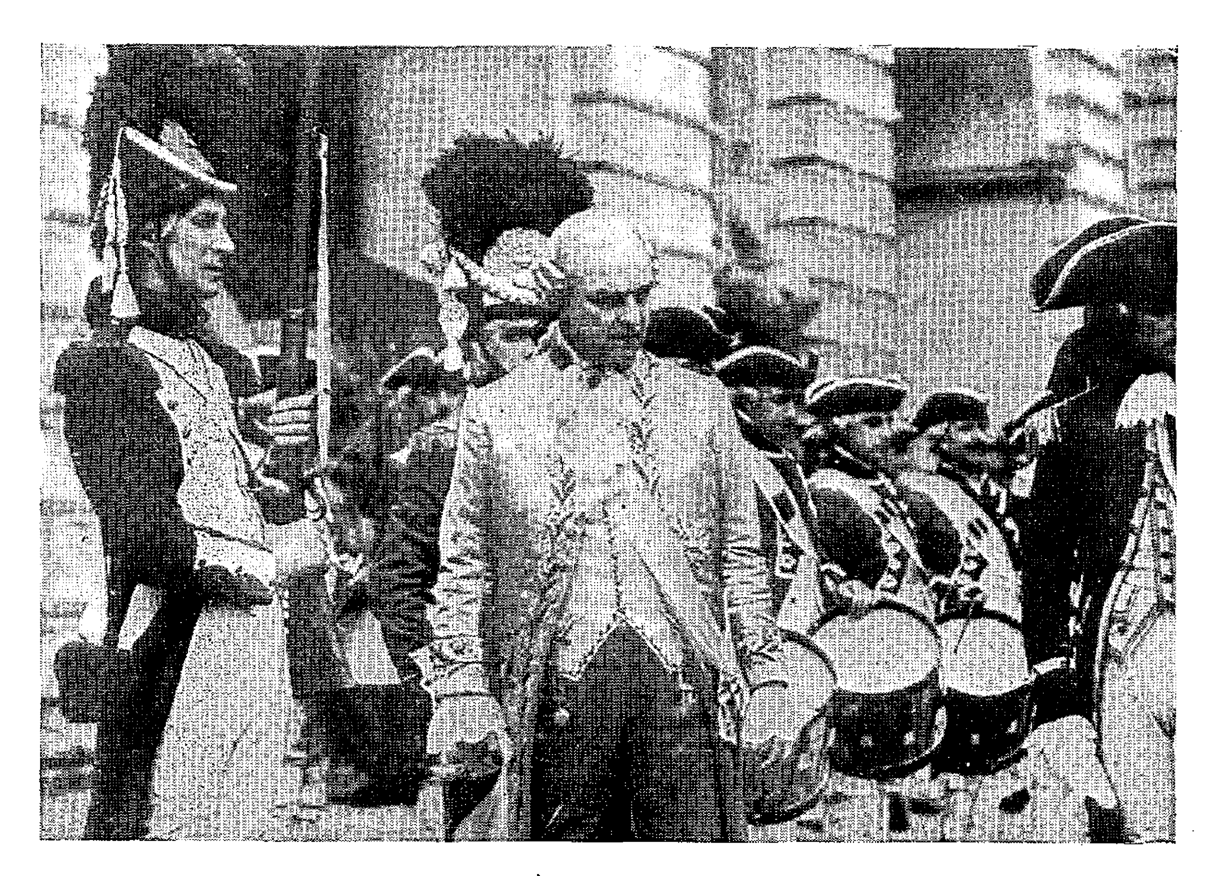
— Le sentiment que donne La Marseillaise *est que les Marseillais et les Royalistes ont un même idéal, et sont surtout séparés par un malentendu.*

— En dehors du malentendu, ils sont séparés par quelque chose d'évident, qui est essentiel dans l'histoire du monde : par le fait d'être, ou non, en accord avec les dates. Il arrive que des principes excellents, indiscutables, et absolument défendables, disparaissent, et deviennent même meurtriers et néfastes, simplement parce qu'ils ne s'appliquent plus à l'époque. Et il arrive que des principes beaucoup moins développés, comportant des idées beaucoup plus naïves, fonctionnent admirablement : ils sont en accord avec l'époque. C'est une question de mariage entre les êtres humains, leurs idées, leurs habitudes, leurs mœurs, et le moment, question qui est essentielle dans l'histoire du monde. C'est une chose très importante que la coïncidence entre les faits, les sentiments, et le temps. Louis XVI est perdant, parce qu'il n'avait plus rien à faire à cette époque là. Je ne veux pas dire qu'il était mal ou bien : simplement, il n'avait plus rien à faire. La monarchie n'avait plus rien à faire. D'ailleurs on peut même affirmer que, pendant les révolutions, ce ne sont pas les révolutionnaires qui gagnent, ce sont les réactionnaires qui perdent. C'est extrêmement différent. Même s'il n'y avait pas de révolutionnaires, les réactionnaires perdraient, disparaîtraient de par eux-mêmes.

Ce n'est pas du tout une question de supériorité ou d'infériorité. Il arrive un moment dans l'histoire du monde où le diplodocus — ou le peuple juif — disparaît, et est remplacé par le dinosaure qui, lui, se trouve être très heureux avec une densité d'air différente et une nourriture, dans les forêts, qui lui convient. Et puis, il arrive un moment donné où lui aussi disparaît. De même que les espèces animales, les sentiments et les idées disparaissent, qu'ils soint bons ou mauvais. Simplement, ils ne peuvent plus se nourrir dans leur entourage. Je crois que c'est une question de nourriture, de nourriture des sentiments et des idées.

— Le sens de l'histoire ?

— Seulement, le monde est ainsi fait que ne réussissent complètement dans un certain sens, disons, à faire un film, que les gens qui ne savent pas qu'ils ont le sens de l'histoire, qui ne savent même pas qu'ils vont réussir et pourquoi ils réussiront. Il y a une espèce de loi qui régit les humains et qui régit aussi les arbres : c'est que l'arbre qui deviendra énorme ne sait pas qu'il deviendra énorme. Il l'ignore entièrement. Et je crois que c'est une loi impitoyable. Je le crois. Vous me direz que des quantités de gens qui réussissent personnellement le savaient, mais la réussite personnelle ne compte pas dans l'histoire, la réussite personnelle n'est qu'une petite chose. D'ailleurs elle n'est qu'apparente. — Qu'est-ce qui nous dit que ce monsieur, parce qu'il possède trente maisons de production de films et



Pierre Renoir dans *La Marseillaise.*

qu'il a beaucoup d'automobiles, a réussi ? Il n'a peut-être pas réussi du tout ! C'est peut-être l'homme le plus misérable du monde. Plus misérable qu'un clochard !

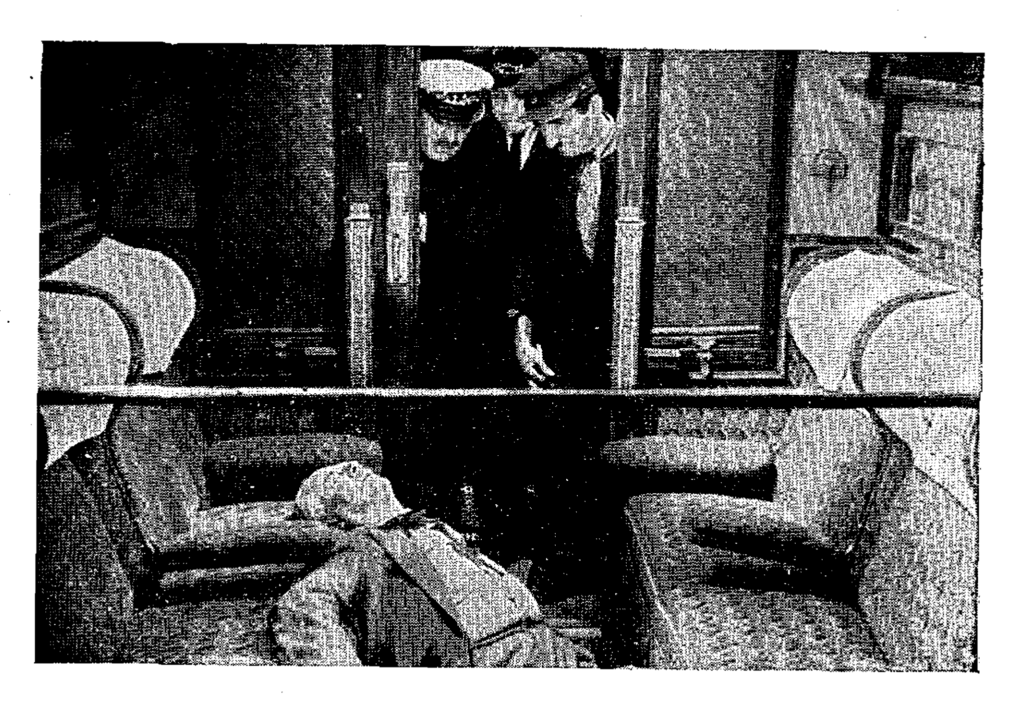
L'ingénuité est absolument nécessaire à la création. Les gens qui font l'amour en disant : « Nous allons faire un enfant magnifique. » Eh bien, ils ne feront pas d'enfant magnifique, ils ne feront peut-être pas d'enfant du tout ce soir-là... L'enfant magnifique vient par hasard, un jour où on a bien rigolé ; il y a eu un pique-nique, on s'est amusé dans les bois, on a roulé sur l'herbe, et là, il y a un enfant magnifique !...

La musique indienne.

— Donc, aussitôt après *La Marseillaise, La Bête humaine.*

— *La Bête humaine* n'est pas un sujet que j'ai choisi. Je suis vraiment heureux d'avoir fait ce film. Cela prouve que c'est une erreur de croire que l'on doive toujours choisir ses sujets. C'est Robert Hakim qui m'a parlé de celui-ci et qui m'a convaincu que je devait le faire. J'ai écrit le scénario en quinze jours. Ensuite je l'ai lu aux Hakim, qui m'ont demandé de petites modifications sans importance. Mais je n'ai pas choisi le sujet.

Et ne l'ayant pas choisi (car j'avais lu *La Bête Humaine* étant gosse, et ne l'avais pas relu peut-être depuis vingt ans), mon travail de scénariste était assez superficiel. Il est arrivé une chose qui s'est produite également à propos des *Bas-Fonds.* Pendant que je tournais, j'ai remodifié le scénario dans le sens de Zola. Je me suis souvenu de cette circonstance l'autre jour, à la Télévision, parce que Simone Simon m'avait demandé de lui donner à l'avance les textes qu'elle aurait à dire. Je n'avais plus de scénario de *La Bête Humaine,*



La Bête humaine (1938).

j'en ai trouvé un chez Mary Meerson, qui très gentiment, me l'a prêté. Malheureusement c'était mon premier scénario. Le dialogue en question n'était pas dedans. Il y avait un dialogue que j'avais écrit, moi, et qui était très mauvais, alors que celui que j'ai donné à Simone Simon est presque entièrement copié du texte de Zola, et il est magnifique. C'est le jour où je tournais que je l'ai réappliqué. Etant donné que j'avais dû travailler très vite, je relisais le soir quelques pages de Zola, pour voir si je ne laissais pas passer quelque chose. D'autant plus que je m'étais mis dans la tête une idée que je n'ai d'ailleurs pas abandonné — je continue à avoir cette idée-là —, c'est que le côté dit réaliste, ou naturaliste, de Zola n'est pas tellement important, et que Zola est avant tout un poète, un grand poète. Il fallait par conséquent que j'essaye de trouver dans son style, les éléments qui me permettraient de rendre cette poésie à l'écran.

— Et pourtant, votre film a quelque chose de plus concerté que les films précédents.

— Voyez-vous, j'ai procédé là-dedans comme je procède dans tous les films. Le matin j'arrive sur le plateau. Je lis les textes... Si je peux avoir quelques acteurs avec moi — enfin, je ne les ai pas souvent : il faut bien qu'ils se maquillent, qu'ils se préparent, qu'ils s'habillent. En général je le fais donc seul avec un assistant, deux assistants, la script-girl ou le cameraman. J'imagine les scènes et je les forme à moitié. Je ne leur donne pas d'angle. A mon avis, les angles, il faut les décider quand les acteurs ont répété. Néanmoins j'acquiers seulement à ce moment-là l'idée générale de la scène, qui devient l'espèce de ligne qu'il faut suivre, et tenir très rigoureusement, de façon à laisser toute liberté aux acteurs. Autrement dit, je pense qu'il y a entre la façon de procéder et la façon qui consiste à suivre fidèlement un scénario, la différence qui existe entre la musique indienne et la musique occidentale depuis Bach et Vivaldi, depuis la gamme tempérée. Dans la musique indienne, on a un thème général. Ce thème général a quatre mille ans, il faut le suivre. Et puis il y a une note générale qui est donnée par un instrument à corde, qui possède d'ailleurs une seule corde. Avant de commencer, on se met bien d'accord, et cette note, est répétée constamment, de façon à ramener les autres instruments à une unité de ton. Il y a donc le thème et le ton, et autour de çà on est libre. Je pense que c'est un système merveilleux, et j'essaie de faire un peu çà au cinématographe.

Voilà mon feu rouge.

Il y a autre chose. Vous savez que j'ai la manie de tourner des histoires qui me viennent à moi-même, des histoires qui sont basées sur des observations que j'ai faites autour de moi, sur des aventures que j'ai vécues ou que des amis ont vécues, et, en réalité, je ne sais pas si ce n'est pas une erreur, parce que çà demande un gros travail. Çà demande beaucoup de temps en tout cas. Alors on finit par produire assez peu. Lorsque vous avez déjà un roman comme *La Bête Humaine,* l'adaptation est beaucoup plus facile. Après tout, les plus grands auteurs ont fait ainsi : Shakespeare, tous les grands auteurs classiques. Les classiques français ont répété les classiques latins, qui répètaient les classiques grecs. C'est une grande aide quand on n'a pas à se préoccuper de l'invention d'une histoire, mais seulement de la construction dramatique d'une histoire déjà trouvée. On peut se permettre alors une construction beaucoup plus rigoureuse. Dans les histoires originales, étant donné qu'on doute de soi, on est obligé de laisser un certain flou, qui permet un réajustage constant. *La Règle de jeu,* je ne l'ai fait qu'à coup d'équilibres (encore ce jeu d'équilibre !) en poussant un côté et l'autre, puis en redressant : « Ça va se casser la figure, ça va tomber par terre. » On a l'impression d'être sur une corde raide, comme un funambule, avec la grande barre et ses poids. Mais c'est passionnant, il faut le dire. En ce moment-ci, il est très difficile de faire des films, et, quand je vois des films réussis (Dieu sait s'il y en a !) je suis éperdu d'admiration. Nous nous adressons à un monde essentiellement instable, et nous sommes instables nous-mêmes. Evidemment, on a le droit d'être pessimiste, de perdre un peu cette espèce de confiance que j'avais, par exemple, quand je tournais *Le Fleuve.*

L'autre jour, j'ai un ami, un très jeune ami, qui m'a dit quelque chose de tout à fait merveilleux. A mon avis, c'est dans ce sens-là qu'on peut tourner quelque chose. Nous parlions comme tout à l'heure de la conduite des automobiles dans les villes, par exemple dans Paris, et du fait que beaucoup de chauffeurs de taxi sont très énervés quand ils arrivent à la fin de leur journée. On se demande pourquoi ils ne le sont pas plus, parce que



Jean Renoir dans le rôle de Caboche le Braconnier, dans *La Bête humaine.*

c'est abominable. Ils sont constamment un pied sur le frein, risquant de renverser un cycliste, frôlant constamment le meurtre ou l'accident, ou simplement la contravention, ce qui est très embêtant. Et s'ils ne manifestent pas plus leur énervement, c'est que ce sont des gens bien élevés et qui se contiennent. Et mon jeune ami, qui conduit baucoup dans Paris, me disait : « Eh bien ! moi, j'essaie — je n'ai pas encore réussi, mais je crois que je vais y arriver — j'essaie de considérer que les impedimenta de la circulation sont des calmants des nerfs. Par exemple : il y a un feu rouge ; ce feu rouge vous arrête ? En général on est là impatient, on se dit : « Ce feu rouge, il dure, il n'en finit plus ; quand va venir le feu vert ? » Moi je me dis : « Quelle chance ! Voilà mon feu rouge ! » Je lâche les pédales, j'étends mes jambes, je m'étire et je regarde les gens autour de moi. j'essaie de voir ce qui se passe dans la rue, et lorsque le feu vert paraît, je me dis : « J'en ai de la chance ! Ce feu rouge a à peine duré ! Je vais être en avance et pas en retard. »

C'est bien, hein ? Moi, je me demande s'il ne faudrait pas essayer de faire ça au cinéma ! En réalité, c'est la continuation du *Fleuve,* c'est ce que Radha, lorsqu'elle explique ses problèmes à l'Américain blessé et nerveux, appelle « consentir ». Il est parfaitement possible, une fois de plus, que la pratique de la philosophie orientale vienne aider les Occidentaux. Dans les Indes, les gens qui véritablement pratiquent cette philosophie (d'ailleurs, ce n'est pas une philosophie, c'est simplement une attitude dans la vie) arrivent au résultat suivant : S'ils sont très pauvres, à installer leur vie, leur maison, sur le rebord d'une fenêtre, celle d'un grand bâtiment, d'une banque par exemple. Ils auront pu rassembler là la couverture dans laquelle ils dormiront (parce qu'il fait quelquefois assez froid la nuit, et il pleut aussi pendant la mousson), et ce qui leur permettra de faire cuire un peu de nourriture, s'ils l'ont trouvée. Il y a beaucoup de tramways qui font beaucoup de bruit, il y a beaucoup de cris dans les rues, mais ils arrivent à s'isoler entièrement, à pouvoir penser à leurs petites affaires avec autant d'intensité que s'ils se trouvaient dans une maison à la campagne, absolument isolée et entourée de verdure. Eh bien : ça c'est un très beau résultat ! C'est un système qu'il faudrait apprendre : ça nous serait très utile.

Un museau un peu pointu.

— *Si vous le permettez, nous allons franchir toute la période de votre vie qui va de* La Règle du jeu *au* Carrosse d'Or, *et enchaîner sur votre film suivant, c'est-à-dire* French Cancan.

— *French-cancan* correspondait chez moi à un grand désir de faire un film dans un esprit très français, et qui puisse être un contact facile et commode, un pont agréable entre moi-même et le public français. Je sentais ce public très près de moi, mais je voulais vérifier le contact.

— *C'est également un sujet qu'on vous a proposé ?*

— Absolument ; seulement ce qu'on m'a proposé n'a pas de rapport, cette fois-ci, avec le sujet tourné. Seul le titre est resté. Tandis que dans *La Bête humaine,* il y avait le roman de Zola. Ici, dans ce que M. Deutschmeister m'a proposé, il s'agissait simplement de fournir un certain genre de spectacle et de garder le titre. Il m'a laissé une très grande liberté quant au scénario, que j'ai écrit exactement comme je l'entendais.

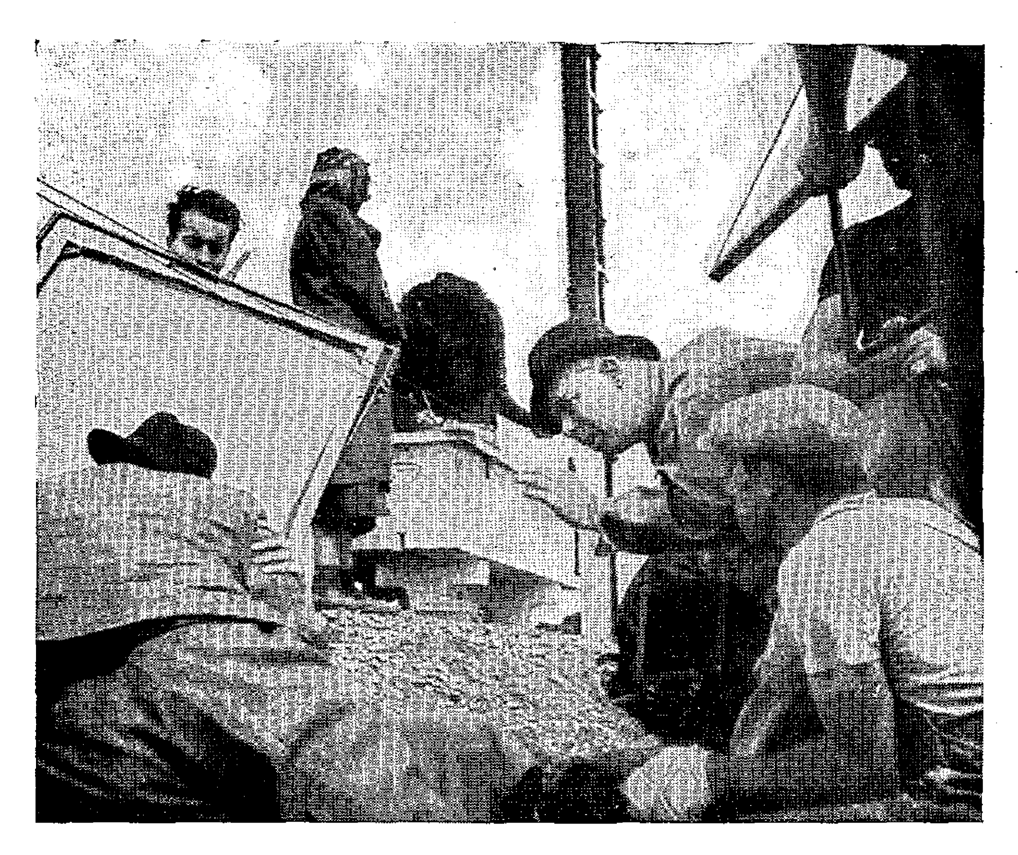
— *Avez-vous repris volontairement beaucoup de thèmes du* Carrosse, *ou bien se sont-ils réimposés à vous ?*

— Je ne pense pas que je les ai repris volontairement. Ils se sont imposés à moi pendant l'écriture du scénario. Etant donné que les sujets étaient un peu semblables, j'ai été amené aux mêmes conclusions.

Il y a autre chose qui me tentait énormément dans *French Cancan.* C'était l'idée d'avoir de la musique dans un film, parce que depuis 1924, je suis hanté par l'idée de faire un opéra cinématographique. Et, en 1924, c'était impossible, puisqu'il n'y avait pas le son. Donc, j'avais deux ou trois chansons à écrire dans *French Cancan.* Ça me plaisait beaucoup, c'était un petit pas vers ce vieux rêve. Ce vieux rêve ne s'est pas encore réalisé, il ne se réalisera probablement jamais.

— *Au début, vous envisagiez un french-cancan final et foudroyant ?*

— Oui. Mais en étudiant ce *french-cancan* avec les danseuses, je me suis aperçu que ça faisait un effet extrêmement différent de ce que j'avais prévu. Il y a surtout une



Jean Renoir dirige Jean Gabin et Blanchette Brunoy dans *La Bête humaine.*

chose qui apparaissait : c'est le côté à la fois poétique et terre à terre de ces histoires-là : le côté muscle, mise en marche pénible, mouvements de gymnastique assez rudes et assez brutaux, mais liés à une espèce d'envolée extraordinaire. Je crois que c'est un film qui ne pourrait être tourné qu'en France. Ce genre d'innocence, surtout chez les filles, je crois que ça ne se trouve qu'à Paris : le côté ouvert, étonné, et pas trop sûr de soi. L'autre jour, cette émission de télévision m'a valu de revoir Claudie. C'est un personnage remarquable. Elle pourrait être une très bonne actrice. Et elle a un type tellement purement parisien ! Elle est vraiment l'expression de ce cancan : des yeux très étonnés, un museau un peu pointu, et le front têtu, extrêmement en arrière du reste de la figure.

— *Ce qui nous a frappés, c'est cette furia finale qu'on ne trouve plus dans le cancan actuel.*

— Il est devenu une routine, une sorte d'habitude parisienne. Il a été furieux et extraordinaire à cette période-là, et puis maintenant, il est comme ce que nous disions du style d'Antoine. Tout s'use, et le « film » entre la réalité et la convention s'épaissit. Ça devient une convention, avec la jambe levée comme ça parce qu'on doit lever la jambe, alors qu'au début on levait la jambe dans un mouvement qui était destiné à exciter les messieurs d'une certaine façon ou à permettre tel geste acrobatique.

Grâce à ces danseuses, je crois qu'on a retrouvé un peu de ces vérités premières. Il en est de même de tout, des usages mondains, des religions. Tout, très vite, se fige dans des mouvements dont la signification première est perdue, et même que l'on oublie entièrement. Les gens ne savent plus pourquoi ils donnent une poignée de mains maintenent, ça devient un geste rituel. Les rites remplacent la réalité très vite.

Conversations intimes avec Vénus.

— *A l'heure actuelle, votre film le plus récent est* Elena et les hommes. *Quelle fut dans ce cas votre idée de départ ?*

— Chaque film se fait pour une raison. En général, la raison, c'est qu'un producteur vous propose de le faire et vous prouve que c'est une bonne histoire : et on est content de tourner une bonne histoire. Mais enfin, la véritable raison, c'était que je mourais d'envie de faire quelque chose de gai avec Ingrid Bergman, et depuis très longtemps. J'avais envie de la voir rire, sourire sur un écran, et de profiter moi-même d'abord — et de faire profiter le public — d'une espèce de plénitude charnelle qui est une de ses caractéristiques. Autrement dit — d'ailleurs, j'ai fait un petit disque là-dessus — je songeais énormément à Vénus et à l'Olympe. Mais peut-être à une Vénus un peu revue par Offenbach.

— *C'est peut-être justement cela — c'est sa santé — qui a choqué.*

— C'est extrêmement possible. Je ne crois pas que le monde moderne soit prêt pour avoir des conversations intimes avec Vénus. Ou alors, il faut être plus malin que je n'ai été. Il faudrait faire des films où Vénus se découvrirait peu à peu, et où on aiderait le public à la découvrir. En tout cas, la seule raison d'être d'*Elena*, c'est la femme, et c'est la femme représentée par Ingrid Bergman. Autour de cela, j'ai construit une satire, je me suis amusé avec des histoires politiques, des histoires de généraux. J'ai essayé de montrer la futilité des entreprises humaines, y compris l'entreprise qu'on appelle le patriotisme, puis de m'amuser en jonglant avec des idées qui sont devenues des idées sérieuses de nos jours. Mais, tout ça, c'est la sauce, n'est-ce pas ? Je me suis tellement attaché au personnage féminin que j'ai peut-être un peu négligé les autres questions.

— *Il y a un personnage qui nous intrigue beaucoup, celui de Mel Ferrer. Dans le principe du scénario, il est le personnage sympathique, mais, dans le traitement de détail, nous le voyons souvent mis dans des situations gênantes. Le public voudrait sympathiser d'emblée avec lui, et ne le peut pas.*

— Je crois que c'est une erreur de ma part. De toute façon, dans le tournage de ce film, j'ai été arrêté par des raisons matérielles. Je ne me rendais pas compte combien il était difficile de tourner deux versions avec des gens qui ne parlent pas l'anglais. Au départ, il était convenu avec la production que les gens de la version anglaise seraient soit des Anglais, soit des Américains. Mais ces Anglais et ces Américains, la production ne les a pas trouvés. Nous avons donc tourné en faisant formuler les phrases anglaises par des acteurs, magnifiques, français, qui ne comprenaient pas ces phrases anglaises. Moi qui ne suis pas né anglais, je peux diriger un Anglais, mais à condition d'avoir une participation de l'acteur anglais (de même qu'en français, j'ai besoin d'une participation des acteurs français : ma direction n'est pas tyrannique, c'est une direction à deux sens). Or, cette réponse, je ne l'avais pas de la part d'acteurs français qui se contentaient de dire un texte qui ne leur était pas familier, qui n'évoquait rien à leur esprit, qui n'évoquait que des sons et un sens, qui n'évoquait pas d' « à-côtés ». Le tournage de ces deux versions a été extrêmement pénible, extrêmement fatigant, pour les acteurs, pour les techniciens, pour moi-même. Toutes ces circonstances ont fait que, peu à peu, j'ai jeté du lest, et que je n'ai pas développé toutes les situations comme j'aurais pu les développer. J'en suis arrivé à les simplifier pour les présenter dans un langage plus schématique.

— *Le film ne fait cependant pas schématique.*

— Je m'en suis tiré à peu près. Par l'équilibre toujours. Je vais vous dire : j'ai traité le film un peu comme un film muet. Voilà, c'était ma seule sauvegarde, ma seule planche de salut.

— *Vous n'avez donc pas voulu cette ambiguïté ?*

— J'ai fini par l'accepter et par m'en servir, parce que les circonstances ne permettaient pas de faire autrement. Cette ambiguïté, je la connais, je l'ai fabriquée : mais j'eusse préféré, si j'en avais eu les moyens, fabriquer un personnage clair.

— *On a également le sentiment que le public aime tellement le personnage de Jean Marais qu'il aurait préféré un dénouement en sa faveur.*

— Je dois vous avouer que j'ai cherché les moyens d'en arriver à un tel résultat. Je n'en ai pas trouvé. *Elena* a été effroyable à tourner, et je m'en suis tiré simplement parce que les acteurs ont été délicieux avec moi. Ingrid a été merveilleuse, çà a été mon appui, mon réconfort. Mais, se lancer dans deux versions sans avoir deux troupes entièrement diffé-



Françoise Arnoul et Jean Gabin dans une scène coupée de *French-Cancan* (1954).

rentes, c'est impossible. Si j'ai terminé *Elena,* c'est un miracle. Je l'ai terminé parce que je connais mon métier et que j'ai appliqué quantité de trucs. Cette histoire des contrastes et de l'équilibre, Dieu sait si je l'ai fait jouer ! C'était le casse-gueule tous les jours, dont je me tirais par des pirouettes, par des tours de passe-passe.

— *C'est cette abondance de pirouettes qui nous ravit.*

— Ah, mais, c'était le gouffre tous les jours ! Ne serait-ce que la fin ! C'est une fin que j'ai été obligé d'improviser en un jour, avec la chanson de Gréco. Parce que celle que j'avais prévue demandait des dialogues que je n'aurais jamais pu faire dire. — Non. J'étais pris à la gorge ; il n'y avait plus d'argent. Il fallait que j'invente des raccourcis constamment... *Elena* doit son unité simplement à un certain esprit que j'ai conservé pendant tout le film, en me cramponnant au personnage principal. Voilà le conglomérat, le ciment qui amalgame le tout.

Pour la joie de la rue.

— *Il y a trois actes, et, ce que les gens comprennent le plus mal, c'est que ces trois actes sont traités comme trois pièces différentes : le premier, comédie à grand spectacle ; le deuxième, vaudeville satirique ; le troisième, que nous ne savons trop comment définir.*

— Un troisième acte de confusion sentimentale.

— *Oui, mais avec des chansons. Les conflits dramatiques résolus par des chansons, nous trouvons cela merveilleux.*

— Je n'avais plus que ce moyen-là.

— *Mais il fallait une certaine audace pour oser l'employer.*

— Et puis, j'avais Gréco. Pourquoi ne pas profiter de Gréco quand on a le plaisir de l'avoir ? Et c'était aussi une occasion extrêmement tentante d'écrire une chanson dont les

mots ne voudraient rien dire — ce qui est tout de même très agréable —, enfin ne voudraient dire que dans un sens général, dans un sens « sensation », mais ne raconteraient pas une histoire.

— La chanson était également une réussite dans le domaine plastique : par exemple, ce plan de Gréco entre les bohémiens. On a l'impression de tomber brusquement sur un Picasso de la période bleue.

— Oui. D'ailleurs, là, j'y ai pensé. — J'ai horreur du recul de l'histoire. Et, à mon avis, on ne peut toucher à l'histoire qu'à condition de la rendre actuelle.

— La conclusion est-elle optimiste ou pessimiste, ou entre les deux ? Sur le papier, le fait qu'Ingrid Bergman tombe dans les bras de Mel Ferrer est une conclusion heureuse ; mais le plan où elle arrache sa marguerite, et celui de la marguerite tombée à terre, sont des plans déchirants.

— C'est à cela que j'ai pensé. J'ai pensé que cet être fait pour la joie de la rue, pour la joie de tout le monde, allait finir platement dans les bras de ce monsieur, et que ses fonctions étaient terminées, que le rideau allait se baisser sur la merveilleuse représentation qu'elle donne au monde. Toutes ces choses là ne sont pas faites pour rendre un film populaire. Mais il est évident que les idées qui vous viennent, quand on est obligé d'improviser, vous viennent avec une espèce de grande force. C'est très aigu, ce sont comme des aiguilles qui vous pénètrent dans la peau. Je ne sais si elles sont meilleures que les idées qu'on a dans le silence du cabinet. En tout cas, elles sont différentes, et çà donne des œuvres différentes.

— Vous n'avez pas non plus voulu faire de psychologie. Le personnage est un caractère, mais se définit seulement par rapport à ceux qui l'entourent.

— C'est cela ; on est une partie du monde. En effet, c'est un peu le contraire des tendances littéraires, théâtrales et cinématographiques d'aujourd'hui. Vous avez vu le film de Kazan, *Baby Doll* ? C'est saisissant, n'est-ce pas ? Ça non plus, ce n'est pas psychologique. Quel beau film, bien joué !

Si je pouvais marier Leslie...

— Depuis ces dernières années, vous aimez doubler vos activités cinématographiques de travaux purement littéraires et, surtout, théâtraux. Vous n'aviez eu avant guerre aucun contact direct avec le théâtre ?

— Non. Simplement quelques projets qui n'avaient pas abouti. Mon premier contact vrai est *Jules César* ; c'était une expérience un peu spéciale, étant donné le public qui va aux Arènes d'Arles. C'était passionnant ; je n'oublierai jamais la participation des gens de la ville qui jouaient dans la pièce.

— A ce moment-là Orvet *était déjà écrit. Peut-être pas sous sa forme définitive ?*

— *Orvet* était écrit, oui. Je l'ai modifié depuis, mais il était écrit.

— Ce n'est pas la première pièce que vous avez écrite ?

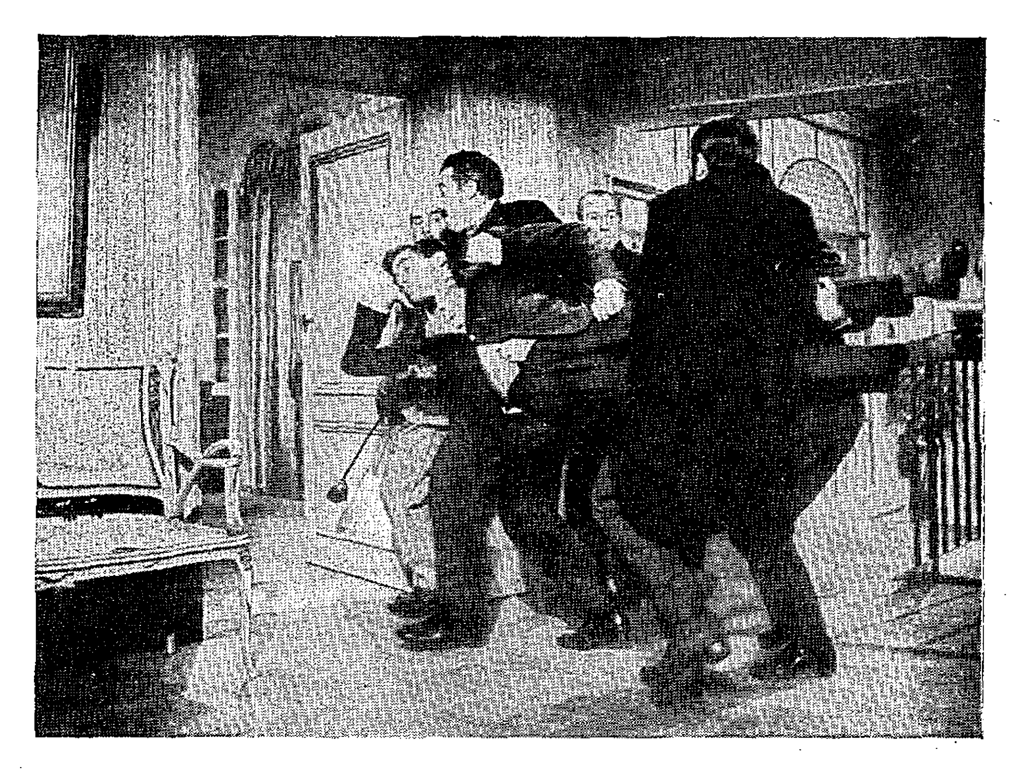
— Non, j'avais, deux ou trois fois, commencé à écrire des pièces. Ou bien elles sont devenues des scénarii, ou bien je ne les ai pas achevées. De *Monsieur Lange*, j'avais, à un moment donné, pensé à faire une pièce de théâtre. D'ailleurs *Monsieur Lange* ferait aussi un très bon opéra, je trouve. C'est plein d'occasions de chants très intéressants. Le chant des imprimeurs, le chant des blanchisseuses, le grand air du concierge, au milieu des poubelles...

*— De quand date votre première rédaction d'*Orvet ?

— Je l'avais commencé en Amérique, très vaguement ; j'ai surtout écrit en voyage. Cette année-là, je suis venu en bateau ; le bateau est un endroit formidable pour écrire. D'ailleurs, c'est ce que je vais faire pour ajuster la pièce que je viens de terminer. Je vais prendre un bateau, et un bateau pas trop rapide.

— Pour Orvet, *votre rencontre avec Leslie Caron a été décisive ?*

— Oui. C'est-à-dire que voilà : j'ai rencontré Leslie Caron la première fois dans une gare (je crois que c'est Victoria Station à Londres), elle devait avoir treize ou quatorze ans, elle était très jeune. Et je préparais déjà *Le Fleuve*. J'ai failli l'aborder en pensant qu'elle aurait été très bien dans le rôle de la jeune anglaise du *Fleuve* — car je croyais évidemment



« J'ai traité *Eléna* un peu comme un film muet. »

que c'était une jeune anglaise. Bien longtemps après, je l'ai rencontrée avec ses camarades de la troupe Roland Petit. Nous avons fait connaissance et nous avons beaucoup sympathisé. Ce qui m'a frappé en elle, c'est qu'elle a une forme de tête, un profil qui me rappelle certains modèles de mon père. Et puis quand je l'ai connue, je l'ai plus qu'appréciée. Je trouve cette fille extraordinaire.

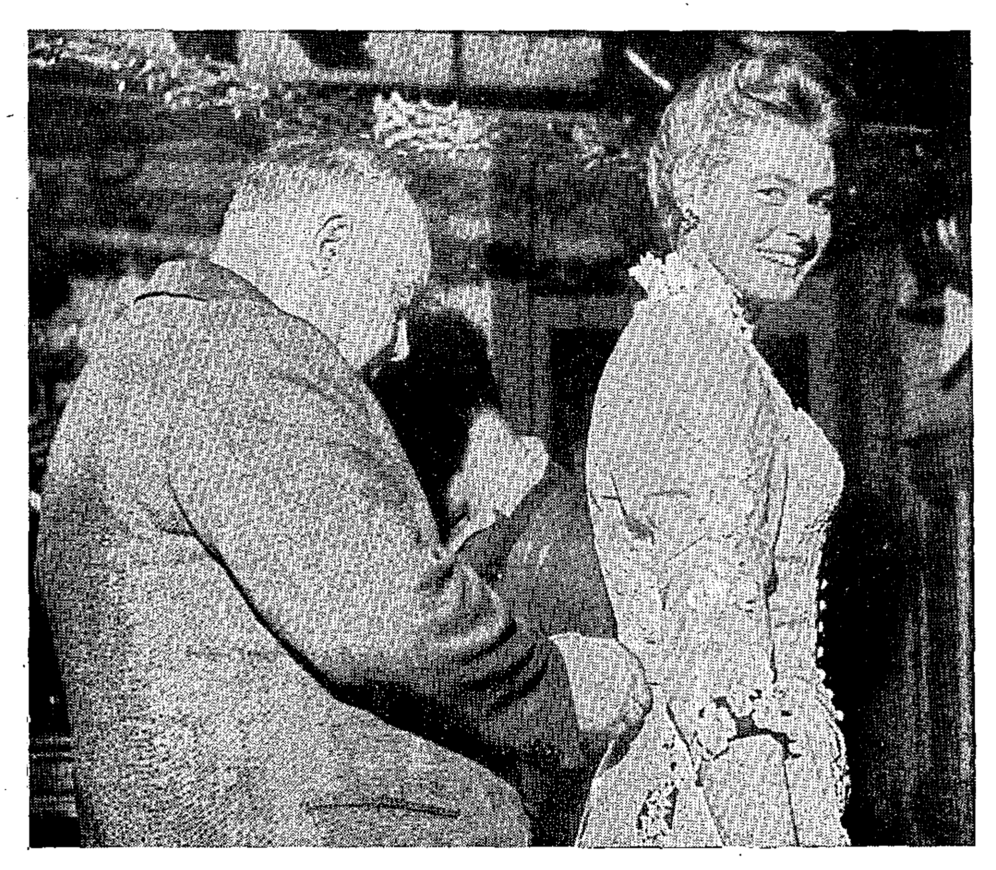
Pour *Orvet*, j'avais des souvenirs d'histoires de braconniers de l'époque où j'habitais la forêt de Fontainebleau ; des souvenirs d'une jeune fille qui est un peu le personnage d'Orvet. Je ne vous dis pas que j'ai copié ce personnage comme dans *Toni*, sur un personnage existant, mais un personnage existant m'a fortement inspiré Orvet et a été très près d'Orvet. J'ai trouvé que ça serait merveilleux si je pouvais marier Leslie à ce personnage. Je lui ai proposé d'accepter, et ça s'est fait comme ça.

— *Ça s'est présenté d'emblée comme une pièce ?*

— Oui. Une fois la pièce écrite, j'ai essayé d'en faire un film et je n'ai pas pu. J'ai eu beau la tourner dans tous les sens, je n'ai rien trouvé. Il y a à la base une convention de théâtre. Le langage par lequel les personnages communiquent avec le public n'est pas un langage cinématographique.

— *Vous avez eu un moment l'intention de faire un film d'après « Premier Amour » de Tourgeniev, dont on avait dit qu'il s'appelerait* Les Braconniers. *Ou bien est-ce encore un autre projet ?*

— C'est un autre projet. J'ai écrit un scénario en collaboration avec Dudley Nichols, et ce scénario n'a jamais été tourné ; il est bâti autour d'une idée de château dans les bois et d'une fille qui vit avec les personnages de la forêt, mais qui n'a aucun rapport avec Orvet. C'est aussi une autre idée de forêt. Il y avait là un personnage secondaire qui s'appelait Orvet, et j'ai demandé à Dudley Nichols la permission d'appeler Orvet le personnage principal de la pièce.



« Je mourais d'envie de faire quelque chose de gai avec Ingrid Bergman. »

L'impression de partir à zéro

— *Vous en avez donc écrit plusieurs versions ?*

— La version dans laquelle les personnages sont imaginaires est une version que j'avais envisagée. J'en avait écrit un brouillon, et je l'avais abandonné. Dans mon avant-dernière version, ils étaient réels, et le personnage masculin n'était pas un auteur. J'ai eu peur d'un côté un peu sordide, et c'est pourquoi j'en ai fait une aventure imaginaire. D'ailleurs, le fait que l'aventure imaginaire est tellement liée maintenant à *Orvet* que je ne peux pas l'en séparer, est la raison pour laquelle ça ne ferait pas un bon film. Je crois qu'il est assez difficile de faire admettre la féerie complète au cinéma. Il y a une autre façon de faire de la féerie au cinéma : c'est ce que nous disions tout à l'heure, c'est d'essayer de toucher la réalité, mais la féerie-conte de fées, style Perrault, en ce qui me concerne, je ne crois pas que ce soit dans mes cordes cinématographiques.

J'ai également modifié ma pièce, parce que je voulais absolument avoir un acteur que j'admire immensément : Paul Meurisse ; et mon premier personnage était beaucoup plus âgé. Il s'agissait réellement de l'aventure d'un très vieux monsieur et d'une petite fille.

— *L'idée tellement importante d'Orvet qui danse en chaussures vous est venue au dernier moment ?*

— Le dernier jour de la répétition.



« J'avais la conviction que je pouvais faire avec Magnani une petite atteinte vers le classicisme. » (N° 35, p. 22.)

— A votre première mise en scène de théâtre, avez-vous eu le sentiment de profiter de l'acquit de la mise en scène cinématographique ou celui de repartir à zéro ?

— J'ai eu l'impression de partir à zéro, et de faire un autre travail, dans *Orvet.* Dans *Jules César,* au contraire, je me suis terriblement servi de mon expérience cinématographique. D'abord, de l'habitude qu'a tout metteur en scène de tourner des histoires pas dans l'ordre, c'est-à-dire d'avoir un sujet parfaitement clair dans son esprit. Or, je n'ai jamais répété *Jules César* complètement ; la première répétition, ça été la première représentation en public. Pour une bonne raison : une partie de ces gens était des gens d'Arles, ils travaillaient toute la journée, j'ai dû tout répéter, petit bout par petit bout, et pas dans l'ordre ; je crois que mon habitude de le faire au cinéma m'a beaucoup aidé. C'est un point de vue simplement pratique, mais ça compte beaucoup.

Autre chose ; ou plutôt, creusons un peu plus cette idée. On acquiert au cinématographe l'habitude de classer clairement les différentes parties d'une histoire, pour pouvoir ne pas les tourner dans l'ordre, mais aussi une espèce d'instinct de l'intensité des scènes par rapport au moment qu'elles occuperont dans le montage. Et puis, j'ai été bien aidé dans *Jules César* par le fait que ce n'est pas moi qui l'ai écrit, mais un nommé Shakespeare. Et, disons-le, quelle facilité, n'est-ce pas ?

Dans *Orvet,* au contraire, mes préoccupations devenaient des préoccupations d'auteur, et lorsque je trouvais un jeu de scène avec les acteurs, je me demandais — ce jeu de scène ne donnant pas ce que j'espérais — si ce manque de bons résultats n'était pas dû au texte

ou à la situation, et non pas à la mise en scène. Tandis que dans *Jules César*, quand ça n'allait pas, je savais bien que c'était ma faute et non pas celle de Shakespeare. Je savais que la solution du problème dans *Jules César* était une solution de pure mise en scène. Dans *Orvet*, je me demandais si ce n'était pas plutôt une solution « auteur ».

— C'est ce qu'il y avait de plus remarquable dans Orvet. *Dans une représentation théâtrale, on distingue en général très bien la pièce et la mise en scène. Ici, il était vraiment impossible de dissocier l'une de l'autre.*

— La mise en scène occupe une très grande place aujourd'hui, mais je crois que c'est la faute des auteurs. Beaucoup d'auteurs modernes apportent au metteur en scène un projet un peu bâclé, et compte sur lui pour terminer le travail, donner un sens final à l'ouvrage. Beaucoup de pièces sont écrites sans précision.

Après vingt ans.

— Nous voici enfin arrivés à la question rituelle des projets. Vous écrivez actuellement à la fois une pièce et un film ?

— Le film, c'est bien vague. Je suis en train de travailler dessus, et chaque jour amène des modifications. En fait, j'ai deux projets : l'un, c'est, après trente ans, de revenir à Simenon, de faire un film avec *Trois chambres à Manhattan*, et de le tourner dans les rues de New York : d'essayer de mêler assez intimement Leslie Caron, et un personnage masculin qui est amoureux d'elle, à la rue, à New York. En noir et blanc, avec beaucoup de prises de vue directes.

Quant à l'autre projet, je suis en train de travailler dessus et je ne peux vous en parler que de façon très générale. Je le modifie tous les jours. C'est l'essai d'une pochade parisienne. Je reviens à mon idée de *Paris-Province*, mais un *Paris-Province* extrêmement modifié : ça ne se passerait plus dans une allée comme l'avenue Frochot, mais comme on en trouve du côté de la porte de Châtillon. Vous savez, les baraques sont un tout petit peu plus en planches ; on trouve pas mal d'ateliers d'artistes, de moulages de plâtre, de peintres en décor... Mon personnage féminin, vivant dans ce milieu, qui est un petit monde, a du mal à s'adapter au monde du dehors. Ce serait, une fois de plus, ce qu'on a fait beaucoup, tous ces temps-ci : par exemple, « L'Œuf », qui est une pièce remarquable, tirée d'un roman dont j'aurais d'ailleurs aimé faire un film.

C'est un sujet extraordinaire, qui fait partie d'un ensemble de préoccupations que j'ai depuis bien longtemps, bien longtemps avant d'avoir lu « Chair et Cuir » ; un sujet qui est dans « L'Etranger », de Camus, et qui est aussi dans « La Chienne », le drame effroyable : « Comment est-ce que je suis, quand je suis dehors ? Comment est-ce que les gens me voient ? Comment est-ce qu'ils m'acceptent ? » Voilà, c'est tout...

Enfin, j'ai beaucoup travaillé à ma pièce, beaucoup plus qu'au film. Elle est maintenant terminée : je crois que j'ai trois actes bien réguliers. Elle est trop longue, mais le raccourcissement, je le ferai plus tard. Danielle Darrieux, si les circonstances le permettent, jouera le rôle d'une actrice française pendant l'occupation, et Paul Meurisse celui d'un général allemand. C'est un examen aussi honnête que possible des différents sentiments qui se battent dans la cervelle de chacun, lorsqu'on est occupé et occupant. Je ne peux pas dire que ce soit exactement une suite de *La Grande Illusion* ; mais enfin, après vingt ans de distance, ça fait partie des mêmes préoccupations. J'y montre des Allemands, j'y montre des Français, j'y montre des gens qui collaborent, j'y montre des gens qui sont dans la Résistance, j'y montre des gens qui n'ont pas d'idées...

La chose la plus difficile, c'est de trouver un cadre réduit. Des histoires qui se passent dans des grands cadres, on en trouve tout le temps : mais une histoire qui se tienne bien, qui veuille dire quelque chose et qui soit dans un « œuf », ce n'est pas si commode. Or, là, j'ai mis mon histoire dans un œuf, étant donné que la pièce dure trois heures, juste le temps de la représentation, y compris les entractes, de neuf heures à minuit, dans une loge d'actrice, dans un théâtre. C'est pourquoi je suis très content.

(Propos recueillis au magnétophone par Jacques RIVETTE et François TRUFFAUT.)

Jean Renoir

CAROLA OU LES CABOTINS

(EXTRAIT)

Le décor représente la loge de l'actrice Carola Jansen et le couloir adjacent. L'action se passe à Paris pendant l'occupation.

Le général vient se planter à l'avant-scène et fait part au public de ses réflexions.

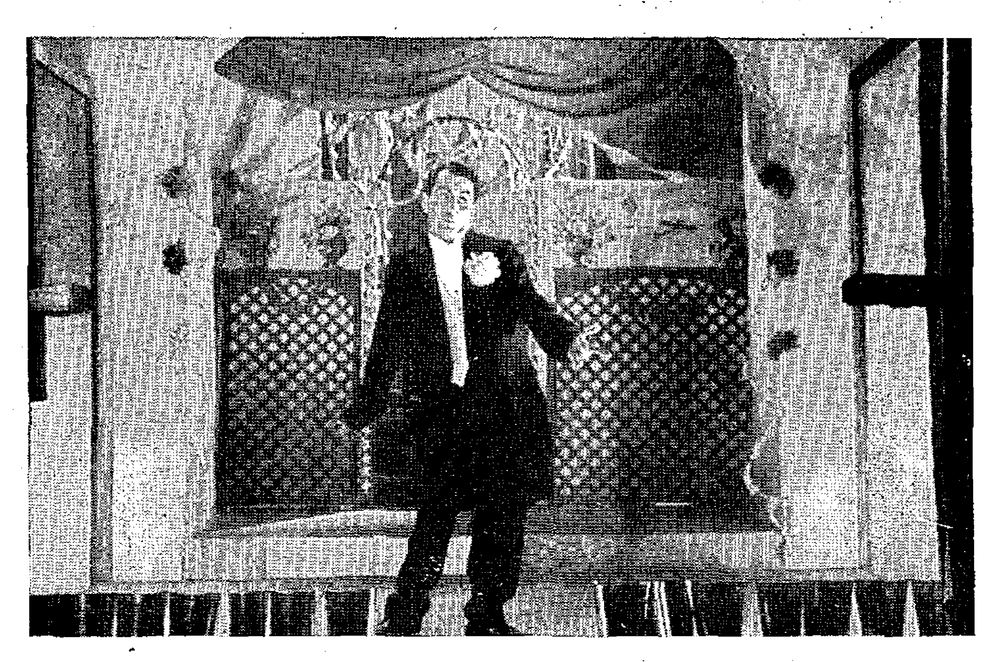
VON CLODIUS

Je cherche en vain un exemple de désertion chez les Clodius. Depuis Caïus Clodius, que Marc Aurèle envoya combattre les Scythes jusqu'à Ludovic von Clodius, mon père, mort à Verdun en 1915, ils furent tous des serviteurs fidèles. Il y eut bien un certain Cornélius Clodius qui tenta de soulever l'Espagne contre Heliogabale, mais je ne suis pas sûr qu'il soit un de mes ancêtres. Le nom Clodius était assez commun à Rome. Ah ! pardon ! J'allais oublier Nicéphore Clodius, qui abandonna Théodoric le Grand, roi des Ostrogoths, à la veille d'une bataille et s'en fut prendre du service à Byzance. Le malheureux était tombé amoureux de l'impératrice Théodora, à la suite d'une audition d'une ode en vers grecs que lui avait récité un moine iconoclaste. Et que dire de Mathias Clodius qui se tourna contre l'empereur Sigismond à la suite de l'exécution de Jean Huss ! *(Le général est positivement enchanté de ces quelques exemples de trahisons ancestrales.)* ...Ce monde vit d'expressions toutes faites, de mots qui ne veulent plus rien dire. On se répète de génération en génération : « Nous, les Clodius, nous sommes des serviteurs fidèles ! » Et on finit par le croire, malgré l'amant de Théodora et le partisan de Jean Huss. Et dans d'autres familles, on se gargarise de formules aussi creuses. Le même phénomène se produit dans les groupes humains, villes, religions, et ça se termine par de bonnes guerres... Jusqu'ici le système était défendable. Il faisait vivre des tas de gens et n'était que modérément meurtrier. Aujourd'hui il continue à faire vivre des tas de gens. Mais à quel prix ? Ma solde de général ne justifie pas le sacrifice de millions de braves types que la question laissait parfaitement froids. Autrefois, les victimes des Clodius se limitaient aux quelques maladroits qui restaient à la portée de nos masses d'armes. Mes ancêtres tapaient dur, mais leur rayon se limitait à l'action directe.

(Côté loge, Mireille entre, venant de la salle de bains, prend une robe dans la penderie et retourne aussitôt d'où elle vient.)

Reconnaissons d'ailleurs qu'ils eussent été bien incapables de gagner leur vie en dehors de l'état militaire ! *(Il hoche la tête d'un air dégoûté)*. Maintenant c'est bien fini !

Ça *s'est écroulé le jour où l'on* nous a demandé d'avoir des convictions. Les guerres de religion recommencent. Peut-être allons-nous redescendre jusqu'aux Croisades? Comme si les expériences précédentes n'avaient pas abondamment démontré la malfaisance de ces sortes de guerres. (*Très décidé.*) Moi, j'en ai pris mon parti : je n'en suis plus ! Puisque la foi est devenue l'attribut nécessaire du bon combattant, je renonce au métier de mes ancêtres, pour la simple raison que je n'ai plus la foi. Je ne crois plus à l'Allemagne et je ne crois pas non plus à la France... ni à l'Amérique... ni à aucune nation. *La victoire de l'un ou de l'autre camp ne signifie plus rien. Elle ne changera rien.* Monsieur Staline et Monsieur Roosevelt sont moins forts que les sortilèges que nos prédécesseurs ont déclenchés. Qu'importe de combattre sous le signe de la croix gammée ou sous celui de la faucille et du marteau... ou bien sous le signe plus confortable du dollar ! Dans un camp comme dans l'autre, nous combattons contre nous-mêmes. C'est évident ! Les guerres nouvelles développent les techniques nouvelles. Or ces techniques sont orientées vers la destruction de l'homme. Encore deux ou trois guerres et, en *appuyant sur un bouton, on fera sauter des villes comme un enfant des pétards* à la fête nationale. Et il y aura les survivants ! (*Un temps.*) ...Les survivants qui devront vivre dans le monde que nous sommes en train de leur bâtir. Un monde de bureaux, d'usines, un monde où nous pointerons à heure fixe ; un monde d'ingénieurs, de chimistes, d'organisateurs ; un monde de fourmis et, c'est le bouquet, de fourmis gonflées de vanité, de fourmis qui se croient supérieures aux hommes des cavernes. Nous vivrons dans des maisons semblables, nous rirons aux mêmes spectacles, nous conduirons les mêmes voitures, et nous nous arrêterons bien sagement aux feux rouges. Je sais que Jehovah bientôt renversera notre Tour de Babel de son souffle ! Ou plutôt il la fera fondre à la chaleur de son regard, le feu me semblant la conclusion naturelle de notre folie. Je lui demande humblement d'accorder à Carola et à moi-même la faveur de nous faire passer les quelques instants qui nous restent loin de cette sordide antisepsie. Je lui adresse des actions de grâces pour m'avoir donné Carola. Avec elle la rosée du matin me redeviendra bienfaisante. A midi, lorsque le soleil atteindra le zénith, les yeux de Carola évoqueront la lumière éternelle. Comme Noé nous bâtirons une arche... (*Il s'interrompt, frappé d'une idée.*) ...Après tout, les historiens les plus antisémites n'ont jamais traité Noé de déserteur !...



Rares sont les films de Renoir où le théâtre ne soit pas concerné : Carette ouvre le réveillon de Noël des prisonniers en entonnant : « *Si tu veux faire mon bonheur... Marguerite donne-moi ton cœur* » dans *La Grande Illusion.*



Ces enfants du paradis se gaussent de Nana (Catherine Hessling) qui se produit sur scène dans le contrechamp tout en se trouvant *également* au balcon. En effet, dans *Nana,* certains des acteurs principaux ne dédaignaient pas de renforcer la figuration. C'est ainsi qu'aux deuxième rang (en partant d'en bas) vous pouvez reconnaître (de droite à gauche) notre ami Pierre Braunberger (déguisé en jolie femme), Pierre Philippe (avec un grand chapeau) et Catherine Hessling elle-même, en spectatrice.

(Le général semble enchanté de sa comparaison. A ce moment un cri de femme nous parvient des profondeurs du couloir. Il n'est pas perceptible pour Carola et Mireille encore occupées dans la salle de bains. Par contre, le général l'entend très distinctement. Un second cri le ramène complètement à la réalité. C'est un long gémissement exprimant une insupportable souffrance. Le général a un geste de colère, se dirige rapidement vers le fond du couloir et disparaît dans la direction des cris. Une troisième plainte s'interrompt, à peine commencée. Sans doute le général vient-il d'intervenir.

Côté loge, Carola et Mireille sortent de la salle de bains. Carola est vêtue d'une robe de ville. Elle est encore en pantoufles. Tout en parlant, Mireille accroche soigneusement la robe de théâtre dans la penderie.)

MIREILLE

C'est bien gentil à vous de vouloir m'emmener. Mais j'aime mieux pas ! C'est à cause d'Ernest. Il s'ennuierait trop sans moi. Il ne peut supporter que ma cuisine. Tenez...

le bœuf Miroton. Quand il en mange au restaurant, il a des renvois tout l'après-midi. Et si c'est le soir, il ne fermera pas l'œil de la nuit. Ça lui reste sur l'estomac. Je vais vous dire mon secret : je dégraisse, je redégraisse et je dégraisse encore. Dans les restaurants, ils croient que plus c'est gras, plus c'est bon. C'est comme ça qu'ils empoisonnent les clients. (*Elle prend les chaussures de ville de Carola dans un tiroir et s'accroupit à ses pieds pour les lui passer.*) ...Mon bœuf Miroton à moi, Ernest le digère comme de la rosée... Il vous aurait fallu des bas de laine. C'est les pieds où l'on a le plus froid !

CAROLA

La voiture est chauffée.

MIREILLE

Le progrès, c'est une bonne chose !... Oui ça m'ennuie bien de vous voir partir ! Mais il le faut. Ils ne vous pardonneront jamais d'avoir caché Henri. Il le faut tellement que si je vous voyais hésiter, je vous porterais de force dans l'auto. (*Les chaussures sont mises. Mireille brosse Carola.*) Ça doit être beau l'Espagne ! Du soleil, des fleurs ! Seulement il y a les courses de taureaux. Moi, je ne pourrais pas regarder... Des pauvres bêtes qui n'ont fait de mal à personne... (*Elle réfléchit.*) On a beau dire, il n'y a encore que Paris ! Et puis, si on partait tous, il n'y aurait plus de Français en France. Vous c'est différent. Vous êtes une grande artiste. Mais les miteux comme nous, il en faut pour remplir les rues (*Souriant à ses souvenirs*) ...pour danser au 14 juillet... pour faire des enfants.

CAROLA

Tu peux parler !

MIREILLE

C'est pas la faute d'Ernest si je n'en ai pas. Avant de me connaître, quand il faisait son service, il a eu un gosse avec la femme d'un adjudant. Il venait lui cirer les planchers et par la même occasion... (*elle hésite une seconde devant la crudité de la plaisanterie*) ...il faisait aussi reluire la bergère. Excusez-moi... c'est Ernest qui parle ! C'est pas des plaisanteries pour vous ! (*Elle a cessé de brosser Carola. On comprend qu'elle dit n'importe quoi pour cacher son émotion.*)

(*Côté couloir, paraît Campan, très agité. Il se dirige rapidement vers la porte de Carola. Côté loge, Mireille aide Carola à mettre son manteau de fourrure.*)

MIREILLE

Votre manteau.

(*Campan veut ouvrir la porte et la trouve fermée. Il frappe. Mireille et Carola n'y prêtent nulle attention.*)

(*Mireille va à la commode, ouvre le tiroir et y prend les gants.*)

MIREILLE

Heureusement vous avez le gros cache-nez... et les gants de laine que je vous ai tricotés quand vous avez eu vos engelures. A votre place je me graisserais les mains. (*Elle s'appuie lourdement sur le meuble. On ne distingue que son dos secoué de sanglots.*)

CAROLA (*bouleversée*)

Mireille !

(*Un sanglot lui répond.*)

(*Carola va à Mireille, la prend dans ses bras. Les deux amies s'embrassent tendrement. A la porte, Campan s'impatiente et continue à frapper. Mireille se dégage et va ouvrir.*)

Jean RENOIR.

BIO-FILMOGRAPHIE DE JEAN RENOIR

La filmographie ci-dessous correspond à l'état actuel d'un travail en préparation sur Jean Renoir (1). En raison même de son ambition elle n'est certainement exempte encore ni d'erreurs, ni de lacunes. La documentation en tout ce qui touche à Renoir présente des difficultés particulières. D'abord parce que lui-même n'a rien gardé, plus encore sans doute en raison de son caractère que des circonstances ; ensuite et surtout parce qu'il est du génie de Renoir de travailler dans l'improvisation et l'amitié. Ses films n'ont donc toujours qu'un rapport approximatif avec leurs traces écrites et les fonctions de chacun y sont beaucoup moins strictes et définies *a priori* que dans la plupart des génériques. Il ne saurait donc suffire de retrouver — ce qui n'est pas toujours commode pour les films muets notamment — un générique « officiel », il faut encore procéder à sa critique, par témoignages et recoupements, pour s'approcher autant que possible du générique réel correspondant à la vérité des collaborations. On voit alors peu à peu apparaître une fiche d'identité filmographique souvent très sensiblement différente : c'est ainsi par exemple que la seule *Partie de campagne* a vu collaborer de multiples assistants bénévoles qui ne figurent naturellement pas au recensement officiel.

Je ne doute donc point que l'on puisse compléter ou corriger ce travail proprement interminable. Je m'en excuse d'avance et je serai toujours reconnaissant au lecteur en possession d'informations que je paraîtrais ignorer de me faire part de ses remarques. Les CAHIERS DU CINEMA seront naturellement heureux de publier dans leurs prochains numéros tous les compléments ou rectifications qui leur parviendraient.

Un mot encore sur la méthode. Pour économiser la place et aussi faute d'avoir pu toujours relever le générique sur le film lui-même, nous avons intégré tous les renseignements acquis par enquête à ceux du générique officiel quand celui-ci existait. Il s'ensuit quelques variations dans la présentation d'un film à l'autre. On trouvera aussi souvent plusieurs noms à la même rubrique. Dans ce cas nous nous sommes efforcés, autant que nous avons pu l'établir, de respecter l'ordre réel d'importance.

André BAZIN.

Auguste Renoir : Portrait de Jean Renoir (1899).

Jean Renoir est né à Paris sur la Butte Montmartre le 15 septembre 1894. Son père, le peintre Auguste Renoir, était le fils d'un modeste tailleur de Limoges venu s'établir à Paris vers 1844. Sa mère, née Charrigot, était d'une vieille famille campagnarde des confins de la Champagne et de la Bourgogne. Son grand-père maternel abandonna un jour les siens en 1865 pour émigrer aux Etats-Unis où il fonda la première ferme blanche du Nord-Dakota : il eut une nombreuse descendance, ce qui explique pourquoi lorsque Renoir arriva aux Etats-Unis en 1940, il s'y découvrit une multitude de cousins.

(1) A paraître aux Editions du Seuil, collection « Cinémathèque ».




En 1919, Jean Renoir épouse Catherine Hessling.

Cadet de l'acteur Pierre Renoir, né en 1885 et mort en mars 1952, et aîné de Claude, né en 1901, Jean Renoir eut, de son mariage avec Catherine Hessling, un fils, Alain, installé depuis 1940 aux U.S.A. où il est professeur d'histoire du moyen âge dans une université, et lui-même père de deux enfants. L'opérateur Claude Renoir, fils de Pierre, est son neveu.

C'est à la naissance de Jean Renoir, et pour s'occuper de lui, que fut engagée la « cousine Gabrielle » qui devait devenir un des modèles préférés de son père. En le conduisant régulièrement au Guignol des Tuileries, elle lui révéla le « spectacle ». Plus tard, quand il eut cinq ans, un oncle le conduisit à son tour dans tous les cafés-concerts de Paris. La famille Renoir habitait alors le « Château des Brouillards » à Montmartre, et le jeune Jean passait ses vacances en Bourgogne. Puis il entre au collège Sainte-Croix à Neuilly où en 1902, à l'âge de huit ans, il découvre le cinéma au cours d'une représentation pour les élèves. Il se souvient encore du film burlesque projeté ce jour-là : *Les aventures d'Auto-Maboul.*

Après son baccalauréat, Jean Renoir fait son service militaire en 1914 dans les Dragons. Envoyé au front comme aspirant, il est blessé assez grièvement à la jambe droite et réformé en 1915. Il s'engage comme observateur dans l'aviation, devient pilote et termine la guerre avec le grade de lieutenant.

En permission, il avait renoué avec le cinéma grâce aux *Mystères de New York* et surtout à « la révélation de Charlot ».

Après la guerre, Jean Renoir hésite sur sa vocation. En 1919, il épouse Catherine Hessling, modèle de son père; Auguste Renoir meurt à la fin de la même année. Suivant un conseil paternel, Jean Renoir installe un atelier à Marlotte et exerce le métier de céramiste jusqu'en 1923, où la vision du *Brasier ardent* de Mosjoukine lui donne envie « d'essayer de faire du cinéma ». Il confie à son ami Albert Dieudonné la réalisation d'un scénario écrit pour sa femme : *Une vie sans joie,* puis il réalise son premier film : *La Fille de l'eau.*

1924 — UNE VIE SANS JOIE ou CATHERINE

Scénario : Jean Renoir.
Réalisation : Albert Dieudonné.
Opérateurs : Bachelet et Gibory.
Studios : Gaumont.
Extérieurs : Cagnes-sur-Mer, Saint-Paul de Vence.
Production : Jean Renoir.
Métrage : 2.000 mètres.
Interprétation : Catherine Hessling : *la petite bonne* ; Albert Dieudonné : *le patron* ; Pierre Philippe (pseudonyme de Pierre Lestringuez): *le maquereau* ; Pierre Champagne : *le fils*

du patron ; Georges Térof ; Eugénie Nau ; Oléo : *un petit rôle de putain*.

Après un second montage de Dieudonné, le film ressortit en avril 1927 sous le titre *Catherine*.

Une petite bonne qui se trouve à Nice, est amoureuse du fils de la maison qui est tuberculeux. Les patrons sont très braves. Le père est député à Saint Paul de Vence. Profitant de l'idylle entre le fils du député et la bonne, les rivaux politiques du patron se livrent à un odieux chantage qui provoque la fuite de la fille qui se réfugie dans un wagon sur la ligne de chemin de fer de Saint Paul. Le wagon est sur la voie de garage, mais, à la suite d'une erreur d'aiguillage, il commence à rouler vers un précipice. Le fils du patron parvient à arrêter le wagon à temps et ramène la bonne à la maison. Une seconde campagne politique du camp adverse oblige l'héroïne à s'enfuir une nouvelle fois. Elle part pour Nice où elle tombe entre les griffes d'un infâme maquereau. A la suite de péripéties nombreuses et variées, elle retrouve le fils du patron et filera le parfait amour avec lui.

C'est Jean Renoir qui subventionna ce film, destiné à faire débuter sa jeune femme (Catherine Hessling) à l'écran, mais il assista aux prises de vues dirigées par Albert Dieudonné avec, il est vrai, l'espoir de se mêler au travail et de s'initier au métier. Il semble en fait que le commanditaire n'ait pas trouvé son metteur en scène aussi compréhensif qu'il l'espérait, si l'on en juge par le différend qui opposa en référé le mari de Catherine Hessling au futur Bonaparte, lequel écrivait très impérialement, le 5 janvier 1926 à *Cinéa-Ciné* : « Je suis le seul réalisateur d'un scénario que j'ai composé d'après un argument que M. Jean Renoir imagina... avec ma collaboration. En outre M. Jean Renoir a été mon commanditaire et mon élève. Je verrai par ses futures productions si j'ai lieu d'être satisfait. »

Une Vie sans joie a marqué également les débuts artistique d'Oléo qui, âgée de quatorze ans, joua un bref rôle de putain. Pierre Lestringuez, scénariste des premiers films de Jean Renoir, sous le nom de Pierre Philippe tient le rôle du maquereau niçois. Il apparaîtra souvent dans les films de Jean Renoir, interprétant même plusieurs personnages dans *Nana*, déguisé en curé dans *La Partie de Campagne*. — A.B.



Une Vie sans joie.

1924 — LA FILLE DE L'EAU

Scénario : Pierre Lestringuez.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistant : Pierre Champagne.

Opérateur : Bachelet et Gibory.

Décors conçus par Jean Renoir.

Tournage : deux mois d'extérieurs, trois semaines de studio.

Studios : G.M. Films.

Extérieurs : tournés à Marlotte dans la propriété de Cézanne, La Nicotière, ainsi nommée parce qu'elle avait appartenue à Nicot. Elle fut choisie par Renoir pour sa disposition topographique ; ses quatre bâtiments permettaient assez aisément de reconstituer un village.

Intérieurs : café « Le Bon Coin » à Marlotte.

Le monstre qui hante les rêves de l'héroïne fut réalisé avec un caméléon agrémenté d'une paire d'ailes de dragon. Ce rêve qui comportait aussi un cheval dans les nuages fut le morceau de bravoure du film, et considéré à l'époque comme un exemple de cinéma « d'avant-garde ».

Production : Jean Renoir.

Métrage : 2.000 mètres.

Présentation : décembre 1924.

Interprétation : Catherine Hessling ; Pierre Philippe (pseudonyme de Pierre Lestringuez); Pierre Champagne; Harold Lewingston; Maurice Touzé ; Henriette Moret ; Charlotte Clasis ; Fockenberghe ; Georges Térof.

Il n'existe plus qu'une seule copie complète de ce film, propriété de la Cinémathèque de Moscou qui le tient pour un des plus grands films de l'histoire du cinéma.

C'est un des films qui tient le moins au cœur de Renoir. Il a été réalisé à une époque où l'auteur de *Eléna* cherchait encore sa voie, juste avant le coup de foudre que fut la découverte de Stroheim et de ses *Folies de Femmes*. La Fille de l'eau, fille galeuse et reniée de Jean Renoir n'en est pas moins très proche de ses enfants prodiges ; ce film consacre l'éclosion de ce que l'on pourrait appeler le thème ancillaire de Renoir où l'on voit un jeune homme de riche famille s'éprendre d'une petite marinière. Cet amour entre un patricien et une plébéienne nous le retrouvons notamment dans le *Carrosse d'or* mais plus encore sous sa forme spectaculaire dans *Orvet*. Il est curieux à cet égard que les lièvres soulevés dans l'œuvre de Jean Renoir mènent presque tous au petit monde des braconniers dans lequel vit Orvet. — C. de G.

Après le coup de foudre de *Folies de femmes* de Stroheim, qu'il revoit dix fois, Renoir pense qu'il s'est fourvoyé et veut s'orienter vers des « sujets authentiques dans la tradition du réalisme français ». C'est alors l'expérience de *Nana*.



Nana.

1926 — NANA

Scénario : Pierre Lestringuez, d'après Emile Zola.

Inter-titres : Mme Leblond Zola.

Réalisation : Jean Renoir.

Opérateurs : Bachelet et Corwin.

Décors : Autant-Lara.

Commencement du tournage : février 1926.

Studio : Gaumont et Grünenwald, Berlin.

Production : Jean Renoir.

Coût du film : 1 million.

Métrage : 2.700 mètres.

Présentation : 27 avril 1926.

Interprétation : Jean Angelo : *Comte de Vandœuvres ;* Catherine Hessling : *Nana ;* Werner Krauss : *Comte Muffat ;* R. Guérin Catelain (frère de Jaque Catelain) : *Georges Hugon ;* Jacqueline Forzane : *Comtesse Muffat;* Waleska Gert (qui était danseuse) : *Zoé, femme de chambre de Nana ;* Pierre Philippe (Lestringuez) : *Bordenave ;* Claude Moore (était un décorateur connu jouant sous un pseudonyme) : *Fauchery ;* Nita Romani : *Satin ;* Jacqueline Ford : *Rose Mignon ;* Pierre Champagne : *La Faloise ;* René Koval : *Fontan ;* Mme Prévost : *Gaga, amie de Nana;* et, dans divers rôles épisodiques : André Cerf : *« Le Tigre », groom de Nana ;* Pierre Braunberger : *une jolie femme;* Turgy.

Nana, petite actrice, a de l'ambition. Après quelques succès dans des rôles truculents, elle essuie un échec total en interprétant une femme distinguée. Elle décide alors de n'être qu'une grue et elle se fait entretenir par plusieurs amants qu'elle amènera plus ou moins au suicide. Elle mourra de la petite vérole.

Pour Renoir, *Nana* est le premier de ses films *« qui vaille la peine qu'on en parle ».* Il coûta exactement un million et, bien qu'il ait été projeté avec un certain succès, fut un échec financier ; il faisait au moment de sa sortie 2.700 mètres. C'est la première fois chez Renoir que le « jeu » prime l'action et la « plastique ». *Nana* fut réalisée sous l'influence directe de *Folies de Femmes ;* c'est probablement pourquoi la cupidité de l'héroïne est à ce point soulignée : c'est aussi pour la même raison, le seul film de Renoir où l'argent tienne une si grande place.

Mais ce qu'il y a de neuf et de fortement personnel, c'est le parallélisme constant entre les valets et les maîtres (Renoir se souviendra de *Nana* en tournant *La Règle du Jeu* puis *Le Journal d'une femme de chambre.*)

Par réaction probablement contre le « guindé » de son film précédent Renoir se rapproche ici des personnages, filmés constamment en plans américains, collés aux murs à tel point qu'il faut l'un des quatre très longs travellings, effectués sur le châssis d'une vieille Ford aux pneus dégonflés, pour se rendre compte du luxe et de l'ampleur des décors dessinés par Claude Autant-Lara. On trouve des *Nana* ce qui deviendra la thématique de Renoir : l'amour du spectacle, la femme qui se trompe sur *sa vocation, la comédienne qui se cherche,* l'amoureux qui meurt de sa sincérité, le politicien éperdu, l'homme créateur de spectacles. Bref, *Nana* rime avec *Eléna.* — F.T.

Nana n'obtient aucun succès « commercial » et Jean Renoir, qui était son propre financier, est complètement ruiné. Il exécute alors un « travail de commande » (*Marquitta*), tout en continuant à tourner pour son propre plaisir (*Charleston*).

1927 — CHARLESTON

Scénario : Pierre Lestringuez, sur une idée d'André Cerf.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistant : André Cerf.

Opérateur : Bachelet.

Décors : pas de décorateur en titre.

Musique : Doucet.

Tournage : 3 jours, automne 1926.

Studio : Epinay.

Extérieurs : cour d'Epinay.

Production : Jean Renoir.

Coût : très bon marché.

Métrage : 1.200 mètres.

Présentation : 19 mars 1927.

Interprétation : Catherine Hessling et Johnny Huggins (danseur noir de la revue nègre des Champs-Elysées).

L'Europe, envahie par les glaces, est disloquée. Un savant nègre, parti en exploration, découvre une sauvagesse blanche qui l'initie aux danses barbares de l'époque, donc au Charleston. Naturellement la sauvagesse blanche en question, qui débouche d'une colonne Morice sur laquelle est venu se poser le « spoutnik » à bord duquel voyageait le savant nègre, n'est autre que Catherine Hessling, plus déhanchée que jamais.

En raison de son esprit purement burlesque, *Charleston* n'eut aucun succès, mais ce qu'il reste de ces douze cents mètres est fort réjouissant de spontanéité et de loufoquerie échevelée. Profitant de la liberté que leur offre ce canevas délirant, Catherine Hessling et Johnny Higgins s'en donnent à cœur joie et triplent les doses.

L'utilisation érotique de Catherine Hessling — amorcée avec les premières scènes de *Nana* — est intensifiée, systématisée et l'on comprend que cette débauche de cuisses et d'entrecuisses ait scandalisé. Nous ne connaissons ce film que dans sa version muette, mais il paraît que Doucet, pour l'accompagner, avait écrit une musique admirable. — F.T.

1927 — MARQUITTA

Scénario : Pierre Lestringuez.

Réalisation : Jean Renoir.

Opérateurs : Bachelet et Agnel.

Décors : Garnier (reconstitution du métro Barbès-Rochechouart par une maquette d'environ deux mètres).

Début du tournage : fin 1926.

Studios : Gaumont, aux Buttes-Chaumont.

Production : Artistes Réunis (Films Renoir).

Commanditaire : Marie-Louise Irribe (femme de Pierre Renoir).

Distribution : de Merly.

Métrage : 2.400 mètres.

Présentation : Août 1927, à l'Aubert-Palace.

Interprétation : Marie-Louise Irribe : *Marquitta* ; Jean Angelo : *le prince* ; Henri Debain : *le secrétaire* ; Mancini : *le père adoptif*.

Fin mai 1927 : mort dramatique de Pierre Champagne, ami intime de Renoir, tué au volant de sa voiture. Renoir lui-même fut blessé sérieusement et recueilli par des braconniers qui les transportèrent à l'hôpital. Renoir se souviendra de cet accident pour la scène du suicide manqué de R. Toutain dans *La Règle du Jeu*, et plus encore naturellement, dans *Orvet*.

Un Prince russe est flanqué d'une maîtresse particulièrement enquiquineuse. Un jour qu'il est agacé et qu'il passe avec elle près du métro Barbès, il lui montre du doigt une chanteuse réaliste des rues, style Piaf et dit : « Tu n'es pas irremplaçable ; je te parie qu'avant un an je fais de cette mendiante, une vedette. » Il réalise son projet, mais la chanteuse des rues, devenue sa maîtresse, se révèle dix fois plus intenable que la favorite précédente. Elle l'oblige à quitter les restaurants au milieu des repas, à s'avilir de toutes les façons, tant et si bien que le Prince Russe finalement la plaque et retourne auprès de son ancienne maîtresse qui l'accueille généreusement.

Pour tourner ce film, Renoir avait fait construire une maquette du métro Barbès qui, reflétée dans une glace, paraissait « grandeur nature ». Les acteurs jouaient en respectant des « marques » correspondant aux interstices de la maquette qu'ils avaient en face d'eux. C'est une ébauche du « pictographe » d'Abel Gance.

Le rôle féminin n'était pas tenu par Catherine Hessling, mais par Marie-Louise Iribe, belle-sœur de Pierre Lestringuez et à l'époque, femme de Pierre Renoir. Jean Angélo tenait le rôle du Prince. — F.T.

Remis à flot, Jean Renoir s'associe avec Jean Tédesco, directeur du Vieux Colombier, et équipe un minuscule studio dans le grenier du théâtre. C'est dans ces conditions artisanales qu'il tourne *La Petite Marchande d'allumettes*.

1928 — LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES

Scénario et adaptation : Jean Renoir, d'après Andersen.

Réalisation : Jean Renoir et Jean Tedesco.

Assistants : Claude Heymann, Simone Hamiguet.

Opérateur : Bachelet.

Décors : Eric Aës.

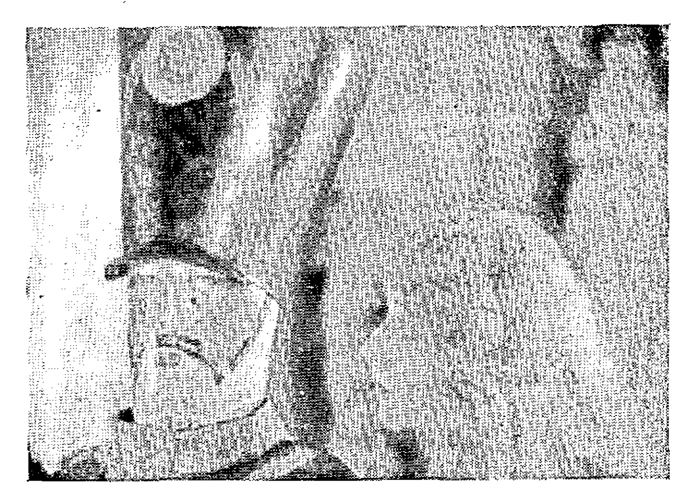
Musique : pot pourri de J. Strauss, Mendelssohn, Wagner, etc., arrangé par Manuel Rosenthal (cf. générique du film) ou Michel Grant (selon journaux d'époque). De toute façon, Renoir n'a pas collaboré à la recherche de la musique, ajoutée postérieurement.

Tournage : tourné à plus de 16 images, probablement entre 20 et 24.

Fin montage : Janvier 1928.

Studio : Vieux-Colombier.

Extérieurs : Bourbon Marlotte (près de Fontainebleau).



La Petite Marchande d'allumettes.

Laboratoire : Neuilly, développé par Ralleigh.

Production : Renoir et Tedesco, financement trouvé par Tedesco principalement.

Distribution : Films Solar.

Un procès fut intenté et perdu par Rosemonde Gérard, pour plagiat.

Métrage : 887 mètres (copie actuelle amputée de quelques dizaines de mètres).

Première présentation avec causerie Tedesco à l'Alhambra de Genève (séance organisée par *Ciné*, revue dirigée par L. et Eva Elie, en juin 1928). Sortie en juillet 1929 après ajouté de l'arrangement musical.

Interprétation : Catherine Hessling : *Karen, la petite marchande;* Rabinovitch (Manuel Raaby) : *le hussard de la mort* ; Jean Storm : *le jeune homme;* Amy Wells : *la danseuse poupée.*

La petite marchande d'allumettes figure un peu à part dans l'œuvre muette de Jean Renoir. Sa féerie tragique, ses truquages, l'apparentent superficiellement du moins à l'avant-garde française de la fin du muet. En fait, il faut bien revenir aujourd'hui sur l'idée fallacieuse d'un Renoir essentiellement réaliste. Mais le choix de ce sujet semble avoir été déterminé bien moins par l'influence esthétique d'un expressionnisme « d'avant-garde », que par l'admiration de Renoir pour Andersen, et surtout par le goût qu'il manifestait à cette époque pour le bricolage technique (cf. le métro de *Marquitta*).

La Petite marchande fut l'occasion de réaliser pour la première fois un film d'intérieurs en panchromatique. Pour y parvenir Renoir et Bachelet, après conseils de la Cie Phillips, utilisèrent des lampes survoltées, renforcées par des réflecteurs de fortune en tôle. Le procédé — origine des « floods » — devait avoir de l'avenir ! Le tournage du film, dans le grenier du Vieux-Colombier pour studio et en forêt de Fontainebleau pour les extérieurs, fut l'occasion de multiples prouesses techniques et truquages variés.

La Petite marchande d'allumettes apparaît sans doute aujourd'hui avec *Nana* et *Tire au flanc* comme le plus intéressant et le plus instructif des films muets de Renoir. Mais, en dépit de son avant-gardisme technique, il n'appartient guère en effet à l'onirisme expressionniste d'un certain cinéma d'alors : si la technique est expressionniste, le style est impressionniste. Plus exactement, ce qui amuse Renoir, c'est de faire de l'impressionnisme sur l'expressionnisme. Les truquages ne sont pas ici pour leur illusion féerique, mais pour leur réalisation mécanique ou leur matière optique. Ce sont des jouets au second degré.

Quant au style de l'interprétation et même à la sensibilité générale du film, ils procèdent évidemment et très directement de Chaplin, dont on sent notamment l'influence sur le jeu de Catherine Hessling et sur toutes les scènes de la rue avant le rêve de Karen. — A.B.

Le « *procès ridicule* » *intenté au film en* interdit l'exploitation; mais Renoir garde la confiance des producteurs en acceptant de tourner des vaudevilles militaires ou films pseudo-historiques dans le goût du jour (*Tire au flanc, Le Tournoi* et *Le Bled*). Un peu plus tard, il interprète deux films de son ami Cavalcanti, *Le Petit Chaperon rouge* et *La P'tite Lili.*

1928. — TIRE AU FLANC

Scénario : d'après le vaudeville de Mouezy-Eon et Sylvane.

Adaptation : Jean Renoir et Claude Heymann.



Tire au flanc.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistants : André Cerf et Lola Markovitch.

Opérateur : Bachelet.

Décors · Eric Aës.

Studio : Billancourt.

Extérieurs : Caserne des Cent Gardes à St Cloud, bois de St Cloud.

Production : Néo Film, P. Braunberger.

Première présentation : Décembre 1928.

Interprétation : le danseur Georges Pomies : *Jean;* Michel Simon : *le domestique Joseph;* Fridette Faton : *la soubrette Georgette;* Félix Oudart : *le colonel;* Jeanne Helbling : *Solange;* Jean Storm : *lieutenant Daumel;* Velsa : *caporal Bourrache;* Manuel Raaby : *l'adjudant;* Meryanne : *Mme Blandin;* Mlle Van Heutz : *Lili.*

Ce vaudeville de Mouézy-Eon et Sylvane a été filmé trois fois dans le cinéma français et l'on notera que le chef opérateur Jean Bachelet est responsable de la photographie pour ces trois versions !

Si l'on en croit les historiens du cinéma, le *Tire au flanc* de Renoir n'est qu'un plêtre vaudeville décousu et dénué d'intérêt. Si l'on en juge par les réactions enthousiastes du public de la Cinémathèque, il s'agit plutôt de l'un des films les plus drôles tournés en France, l'une des meilleures bandes muettes du cinéaste.

Que *Tire au flanc* soit, des films de Renoir,

celui où l'on sent le plus l'influence de Chaplin est une certitude ; une autre certitude est que Vigo a appris *Tire au flanc* par cœur avant de tourner *Zéro de conduite ;* le film de Renoir est à la vie de caserne ce que celui de Vigo est à la vie de collège. C'est la même construction par sketches très courts de huit ou dix plans ; l'arrivée à la caserne, la piqûre, les essais de masques à gaz dans la forêt de Fontainebleau sont autant de croquis désopilants mais lorsque Jean Dubois d'Ombelles est en prison et que sa fiancée, sous la fenêtre de la même cellule, se laisse embrasser par le Lieutenant Daumel, on peut supposer que Renoir pastiche respectueusement son autre Maître, Stroheim.

Tire au flanc, manifestement tourné dans l'allégresse et l'improvisation absolues, demeure, aujourd'hui encore, un chef-d'œuvre du *cinéma vivant*, un petit cousin de *Charlot Soldat* et de *Charlot au music-hall*. Il y a là plus d'antimilitarisme que dans tous les pamphlets, poétiques comme *Hôtel des Invalides*, ou psychologiques comme *Amère Victoire*.

Les mouvements d'appareil dans *Tire au flanc* sont hallucinants d'héroïsme. Triomphant du manque de moyens ; la caméra pivote, panoramique, virevolte et se meut « en force », fouillant les plans généraux pour en extraire des gros plans « à tout prix » ; les plans ne cessent que lorsque les copains-troufions, épuisés tombent à terre, vidés de toute invention et que Pomiès s'affaisse en dansant. Un intertitre cocasse fait renaître les rires et un nouveau sketch commence, que Renoir, en quatre ou cinq plans, conduira vite au paroxysme. Il est peu de films où l'on perçoive si bien la lutte menée par un cinéaste avide de mouvement contre un appareillage enclin à la fixité, peu de films où la victoire du réalisateur sur les contingences soit, à ce degré, évidente.

Les moues enfantines de Michel Simon annoncent et promettent les plus admirables grimaces du cinéma français, celles de Bruel, Caussat, Colin, Boudu et du Père Jules. — F.T.

1929 — LE TOURNOI

Scénario : d'après un roman de Dupuy-Mazuel.

Adaptation : Jean Renoir.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistant : André Cerf.

Opérateurs : Marcel Lucien et Desfassieux.

Montage : André Cerf.

Tournage : Eté 1928.

Studios : St Maurice.

Extérieurs : Carcassonne.

Production : commande de la Société des films historiques; administrateurs : de Maroussem et Harispuru.

Première présentation : Gala à Bruxelles devant la famille royale, fin 1928. Sortie commerciale à Paris, février 1929.

Interprétation : Aldo Nadi (escrimeur célèbre) : *François de Baynes;* Jackie Monnier : *Isabelle Ginori ;* Enrique Rivero : *Henri de Rogier;* Blanche Bernis : *Catherine de Médicis;* Suzanne Després : *Comtesse de Baynes;* Manuel Raaby; Gérard Mock; Viviane Clarens.



Le Tournoi.

Commande ? sans doute, mais acceptée de bonne humeur. Renoir joue ici le franc jeu du mélodrame historique, et s'y divertit le premier : héros et méchants, c'est sans doute, par la force des choses, le seul film manichéiste de son auteur, encore que le vil ravisseur n'y soit pas peint sans quelque sympathie. Rien d'affecté ni de guindé, mais, dix ans avant *La Marseillaise*, le même souci de traiter l'histoire au présent, grâce à la familiarité du ton dans les jeux de scène, à la vivacité d'allure des personnages (on pense à la *Tour de Nesle* d'Abel Gance), grâce surtout à une caméra agile et baladeuse, qui filme un duel sur les remparts ou le grand tournoi final avec la fougue et le laisser-aller d'un reportage sportif ou tauromachique. Renoir ne craint d'ailleurs pas d'aller jusqu'au terme de l'empoignade : les nobles habits se déchirent, la corrida se change en boucherie, la poussière volant de toutes parts rend enfin à la vie le décor de Carcassonne ; c'est dans l'odeur du sang, parmi les cottes éventrées, et sur une première scène de lynchage (cf. *Les Bas-fonds* ou *Le journal d'une femme de chambre*) que s'achève ce *Tournoi* ouvert de plus aristocratique façon : déjà les masques tombent à l'heure de vérité. — J.R.

1929 — LE BLED

Scénario : Henry Dupuy-Mazuel et Jager Schmidt.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistants : André Cerf et Arcy-Hennery.

Opérateurs : Marcel Lucien et Morizet.

Directeur technique : Mundwiller.

Tournage : Février-mars 1929.

Studios : Réservoirs Joinville.

Extérieurs : Algérie.

Production : Commande pour la commémoration du centenaire de l'Algérie; coproduction de l'Etat et de la « Société des Films Historiques ».

Première présentation : Mai 1929.

Interprétation : Jackie Monnier; Diana Hart; Enrique Rivero; Arquillère; Manuel Raaby; Alissa.

Autre commande, prise aussi allègrement. Et puisque la simplicité du scénario l'y invite, Renoir s'offre le plaisir de tourner un film d'aventures dans le goût du cher cinéma américain de sa jeunesse ; *Le Bled*, suivant la saine tradition des Fairbanks de la « Triangle », commence en comédie, s'achève en galopades, avec virage sentimental. C'est Douglas qu'évoque aussi Rivero, citadin empêtré que magnifieront au dénouement deux beaux yeux en péril. Le tout allegretto, non sans que se glissent, sans rompre l'harmonie, quelques notes plus graves ; la traditionnelle *love-scene*, sous la pluie, parmi les moutons, s'irise déjà de quelques gouttelettes du *Fleuve ;* et le châtiment du vilain, aveuglé par un faucon, permet encore à Renoir de faire couler un peu d'un liquide plus âpre, ce « sang précieux » qui n'a pas fini de l'obséder. — J.R.

1929 — LE PETIT CHAPERON ROUGE

Scénario : d'après Charles Perrault.

Adaptation et dialogues : Cavalcanti et Renoir.

Réalisation : Alberto Cavalcanti.

Opérateur : Marcel Lucien.

Musique : Maurice Jaubert.

Extérieurs : Marlotte.

Production : Jean Renoir.

Première Présentation : Juillet 1929.

Interprétation : Jean Renoir : *le loup;* Catherine Hessling : *le petit chaperon rouge;* André Cerf : *le notaire;* Pierre Prévert : *une petite fille;* Pablo Quevedo : *le jeune premier;* La Montagne : *un fermier;* William Aguet : *une vieille anglaise.*

Un divertissement du dimanche, dans la lignée de *Charleston :* c'est dire que les dimanches de Renoir risqueraient fort d'effaroucher les peintres qui viendraient planter dans ses domaines leur chevalet hebdomadaire. Plus que du conte bleu, l'esthétique est celle de la partouse : la poursuite Mack-Sennett y retrouve sa dimension faunesque. Renoir ou Cavalcanti ? La question est oiseuse et, par de tels postulats, se tranche d'elle-même : disons que l'un tenait la caméra tandis que l'autre courait lui-même dans la nature derrière une Catherine Hessling en petite tenue ; c'est un gaillard cousin-germain du beau hussard de *La petite marchande* qui l'enlève enfin en ballon, par le fond de son pantalon. — J.R.

1929 — LA P'TITE LILI

(Tragédie sur toile d'emballage)

Scénario : chanson filmée.

Réalisation : Cavalcanti.

Opérateur : Rodgers.

Décors : Eric Aës.

Studios : Boulogne Billancourt.

Production : Néo Film.

Métrage : 300 mètres environ.

Interprétation : Jean Renoir (dans le rôle d'un « malabar ») et Catherine Hessling.

Renoir a toujours aimé les chansons (presque tous ses films parlants en comportent au *moins une*) et rêvé de faire un opéra ou une opérette filmée. *La P'tite Lili*, pochade tournée entre copains et uniquement pour passer aux Ursulines, ce n'est pas la chanson dans le film, mais le film dans la chanson ; une chanson à reprendre en chœur comme *L'Aviron* de MacLaren. — A. B.

Jean Renoir reste deux ans sans tourner. C'est l'avènement du parlant. *On purge Bébé* va être une sorte d' « examen ».

Grâce au succès d'*On purge bébé*, Renoir obtient ce qu'il réclamait depuis un an : la possibilité de tourner *La Chienne*. Pendant tout le tournage il fut « impitoyable et insupportable » et eut de nombreux démêlés avec ses producteurs.

1931 — ON PURGE BEBE

Scénario : d'après Georges Feydeau.

Adaptation : Jean Renoir.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistants : Claude Heymann et Pierre Schwab.

Opérateurs : Sparkuhl et Hubert.

Décors : Gabriel Scognamillo.

Prise de son : Scanlon et Bugnon.

Montage : Jean Mamy.

Durée du tournage : 6 jours en juillet.

Studios : Billancourt.

Production : Braunberger-Richebé.

Directeur de Production : Charles David.

Administrateur : Roger Woog.

Métrage : 1.700 mètres.

Première présentation : Août 1931 à l'Aubert-Palace.

Interprétation : Marguerite Pierry : *Julie Follavoine;* Louvigny : *Follavoine;* Michel Simon; *Chouilloux;* Olga Valery : *Mme Chouilloux;* Nicole Fernandez : *Rose;* Fernandel : *Truchet;* Sacha Tarride : *Toto.*

« Mon premier film parlant fut une sorte d'examen. On se méfiait de moi. Il fallait que je fasse mes preuves. J'obtins de tourner *On purge Bébé* d'après Feydeau. Ce *film n'est pas* fameux mais je l'ai tourné en quatre jours (1). Il mesure tout de même plus de 2.000 mètres (2). Il a coûté moins

(1) Interrogé récemment, Jean Renoir a parlé de 6 jours, ce qui ne change pas grand chose au problème.

(2) Le négatif subsistant ne dépasse pas néanmoins cinq bobines et demie.



'hienne.

de 200.000 francs au producteur et il a rapporté plus d'un million.

C'était l'époque des bruits faux; les accessoires, les décors étaient arrangés pour le son avec une naïveté incroyable. Ces habitudes m'agaçaient. Pour marquer ma mauvaise humeur, je décidai d'enregistrer le bruit d'une chasse-d'eau des w.-c. (1). (Art. du POINT, décembre 1938.)

Premier film parlant de Renoir, célèbre pour le bruit de la chasse d'eau et l'apparition de Fernandel. Pour n'avoir « vu » le film qu'en négatif et sur l'enrouleuse, j'en puis dire seulement que c'est à coup sûr le moins découpé des films de Renoir : quelques plans à la bobine et une demi-douzaine de gros plans pour l'ensemble, y compris celui du seau hygiénique. L'essentiel est tourné entre les trois murs d'un décor théâtral. Aussi bien le film a-t-il été expédié en quatre jours de tournage, précédés de six jours de préparation du scénario et suivis de six jours de montage. Moins de quinze jours après, il sortait à l'Aubert-Palace, où il avait rapporté, dès la première semaine, ce qu'il avait coûté. — A.B.

1931 — LA CHIENNE

Scénario, adaptation et dialogues : Jean Renoir, d'après La Fouchardière.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistants : Claude Heymann et Pierre Prévert.

Opérateurs : Sparkhul et Roger Hubert.

Décors : Scognamillo.

Prise de son : Courme et de Bretagne conseillés par MM. Hotchkiss et Bell de la Western Electric.

Montage : Marguerite Renoir.

Studio : Billancourt.

Production : Braunberger-Richebé (2).

Première présentation : Novembre 1931.

Interprétation : Michel Simon : *Mr. Legrand* ; Janie Marèze (3) : *Lulu* ; Georges Flament : *Dédé;* Madeleine Bérubet : *Madame Godard;* Gaillard : *l'adjudant;* Gehret : *Mr. Dagodet;* Alexandre Rignault : *le critique d'art;* Mancini : *le marchand de tableaux.*

Comme *Eléna* était un hommage à Vénus-Ingrid Bergman, *le Carrosse* un hommage à Colombine-Magnani, *Orvet* à la jeune fille-Leslie Caron, *La Chienne* est un hommage à Michel Simon. Jean Renoir qui excelle, à peindre les minorités d'exception sacrifiant leur confort au bénéfice de leur liberté, s'est attaché pour une fois à nous montrer un Français tout ce qu'il y a de plus moyen, caissier dans une banque et, de surcroît, titulaire de la médaille des fidèles employés. Dans cette existence morne et exemplaire une seule possibilité d'évasion : la peinture. Lorsqu'il rencontrera l'aventure sous les traits de Janie Marèze, ce sera plus le modèle idéal que la partenaire qui le séduira, et le petit appartement, loué avec l'argent volé, abritera tout à la fois ses amours coupables et les chères toiles tant méprisées par l'épouse. Artiste sans le savoir et assassin sans le vouloir, il suivra l'exemple du premier mari de sa femme et deviendra clochard ; tant il est vrai que l'indépendance d'un gentil coquin est préférable aux servitudes d'un honnête homme. A remarquer que, vingt ans plus tard, le mythe *Simon-Boudu-La Chienne* connaîtra une fin estimable avec *La Vie d'un Honnête Homme* de Sacha Guitry. — C. de G.

Après *La Chienne*, Renoir a une réputation de mauvais coucheur, mais il tourne tout de même « de rares et pauvres films », dit-il... ce qui est injuste et pas seulement pour l'admirable *Madame Bovary.*

1932 — LA NUIT DU CARREFOUR

Scénario et adaptation : Jean Renoir d'après Georges Simenon.

Dialogues : Jean Renoir.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistants : Jacques Becker et M. Blondeau.

Opérateurs : Marcel Lucien et Asselin.

Décors : William Aguet.

Prise de son : Bugnon.

Montage : Marguerite Renoir.

---

(1) On voit et l'on entend aussi le pot de chambre se briser sur le parquet.

(2) Richebé, mécontent du travail de Renoir, le congédia et confia le montage à Féjos. Renoir se défendit vigoureusement et obtint de reprendre le montage, mais une partie de la bande sonore était perdue (les sons de rues). Il ne reste que les sons de studio.

(3) Janie Marèze mourut la même année dans un accident de voiture.

Script : Suzanne de Troyes.

Durée du tournage : assez long à cause du mauvais temps.

Studios : Billancourt.

Extérieurs : Bouffémont.

Production : Europa Film.

Métrage : 2.000 mètres.

Première présentation : mai 1932.

Interprétation : Pierre Renoir : *le commissaire Maigret;* Winna Winfred : *Else;* Georges Koudria : *Andersen;* Georges Térof : *Lucas;* Dignimont : *Oscar;* Martin : *Grandjean;* Jean Gehret : *Michonnet;* Michel Duran : *Jojo;* Jean Mitry : *Arsène;* Dalban : *le docteur;* Gaillard : *le boucher;* Boulicot : *le gendarme* ; Raaby : *Guido* ; Jeanne Pierson : *Mme Michonnet;* Lucie Vallet : *Mme Oscar.*

Son film le plus mystérieux. Mystère peut-être *involontaire* puisque Jean Mitry égara trois bobines à la fin du tournage et que le montage dut se faire sans elles. Pourtant, ceci n'empêche cela. A savoir : des personnages dostoïevskiens dans le décor d'*Une Ténébreuse Affaire*. Parce que Simenon = Dostoïevsky + Balzac, vont s'écrier sans fausse honte les fanatiques du commissaire Maigret. Je réponds : oui, mais *La Nuit du Carrefour* prouve que cette équation n'est *vraie* que si et parce que Renoir la *vérifie*. Et *Trois chambres à Manhattan*, si le film se fait, le prouvera une deuxième fois, tout comme l'ont déjà prouvé abondemment par l'absurde les autres films adaptés de romans de Simenon par d'obscurs ou illustres tâcherons de la pellicule. En transposant à l'écran *La Nuit du Carrefour*, l'auteur d' « Orvet » a su faire du romancier des « Suicidés » et des « Touristes de Bananes » celui de « Mouchette » et d' « Un crime ».

Nous avons peur devant ce film étrange et poétique. Une peur qui n'est pas encore la peur et qui en est pourtant déjà l'*explication*. De même Pierre Renoir-Maigret trouve la solution du problème avant même qu'il ne soit exposé. Et nous comprenons enfin cette exclamation que Simenon place dans la bouche de Maigret à la fin de chaque enquête : « enfantin, comment n'y ai-je pas pensé plus tôt ! » Dans « clair-obscur », il y a « clair ». Grâce à Renoir, nous entrons dans cette évidence de plain-pied.

Les coups de fusil qui trouent la nuit, le ron-ron d'une Bugatti lancée à la *poursuite* des trafiquants (sublime travelling-avant subjectif à travers les ruelles du village endormi), l'air ahuri, loufoque ou crapuleux des habitants du hameau perdu sur la route nationale, l'accent anglais de Winna Winfred, et son érotisme désuet de russe morphinomane et philosopharde, l'œil de faucon paresseux de Pierre Renoir, l'odeur de la pluie et des champs noyés dans la brume, chaque détail, à chaque seconde, de chacun de ses plans, fait de *La Nuit du Carrefour* le seul grand film policier français, que dis-je, le plus grand film français d'*aventure*. — J.-L. G.

1932 — BOUDU SAUVE DES EAUX

Scénario et adaptation : Jean Renoir, d'après la pièce de René Fauchois.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistant : Jacques Becker.



La Nuit du carrefour.

Opérateurs : Marcel Lucien et Asselin.

Musique : générique : « Beau Danube Bleu »; fin : Raphaël; flûte : Jean Boulze; orphéon : Edouard Dumoulin.

Décors : Laurent et Castanier.

Prise de son : Kalinowski.

Montage : Suzanne de Troyes.

Extérieurs : la Marne au-delà de Joinville.

Production : Michel Simon et Jean Gehret.

Première Présentation : 11 novembre 1932.

Interprétation : Michel Simon : *Boudu*; Charles Grandval : *M. Lestingois;* Marcelle Hainia : *Mme Lestingois;* Severine Lerczinska : *Anne-Marie;* Jean Dasté : *l'étudiant;* Max Dalban : *Godin;* Jean Gehret : *Vigour;* Jacques Becker : *le poète sur le banc.*



Boudu sauvé des eaux.

Boudu est un clochard réussi, l'archétype absolu après lequel courent les quatre-vingt-dix-neuf pour cent des clochards vrais, fous qui se croient clochards. Si le clochard n'existait pas, Boudu l'aurait inventé. Il est parfait dans son espèce. Nous ne pouvons en l'apercevant, que pousser le même cri d'admiration que le libraire Lestingois, le voyant entrer dans le champ de sa lorgnette.

Cet être absolument naturel est absolument comédien — puisque la comédie est chose naturelle — et ne pouvait être campé que par un grand comédien. Renoir lâche la bride à Michel Simon : libre et heureux du côté de l'acteur, il place et fait bouger sa caméra avec une infaillible sûreté, qu'il s'agisse des cadrages en profondeur de l'appartement du quai de Conti, ou de la promenade en barque sur la Marne. Et le raffinement des liaisons (la trompette), bien qu'il appartienne à ce genre de choses qui ont pas mal passé de mode, n'a rien perdu de sa forme comique.



Madame Bovary.

Si Renoir laisse Boudu et Simon vagabonder en liberté, c'est qu'il n'attend d'eux que de bonnes surprises. Il répugne à tyranniser tant l'acteur que le personnage. Et puis il découvre en Boudu trop de sa propre philosophie pour ne pas aimer à s'écouter parler par la bouche d'un autre. Si philosophie est trop dire, constatons au moins que le clochard commet tous les péchés charmants, et capitaux, énumérés dans *l'Album de famille* : luxure, gourmandise, hypocrisie, et surtout, paresse, la fameuse paresse chantée, sur de tout autres cordes, dans *Le Fleuve* ou dans *Elena*. Seules sont exclues l'envie et l'avarice, réservées au *Journal d'une femme de chambre*.

Avec *Boudu*, Renoir nous a révélé une bonne moitié de lui-même d'un trait net, sans bavure, définitif. L'autre part, timide et souterraine, aura plus de mal, et mettra plus de temps à sourdre. — E.R.

1933 — CHOTARD ET Cie

Scénario et adaptation : Jean Renoir, d'après la pièce de Roger Ferdinand.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistant : Jacques Becker.

Opérateurs : Mundwiller et R. Ribault.

Décors : Castanier.

Prise de son : Kalinowski.

Montage : Marguerite Renoir.

Studios : Joinville.

Première présentation : Mars 1933.

Interprétation : Charpin, Jeanne Lory, Pomiès, Jeanne Boitel, Mme Treki, Dalban, Tunk, Louis Seigner, Dignimont.

Personne aux CAHIERS DU CINÉMA n'ayant vu *Chotard et Cie*, et les critiques d'époque retrouvées n'apportant rien de constructif, nous préférons renoncer à tout commentaire. Citons seulement ces quelques lignes de Roger Régent dans *Pour Vous* du 29 juin 1933: « Jean Renoir a tourné ce film avec toutes ses qualités techniques qui sont grandes. Mais la pièce de M. Roger Ferdinand n'était pas le sujet susceptible de convenir à l'auteur de *La nuit du carrefour* ». Et Lucien Wall : « Des revirements, une fête, de la verbosité, de la nonchalence volontaire, des tentatives de vrai cinéma qui visent un but spirituel et ne l'atteignent pas... Nous aimons *Nana* et *La Chienne*, mais M. Jean Renoir doit éviter décidément le genre comique... »

Souhaitons que la Cinémathèque retrouve prochainement une copie de *Chotard et Cie* pour nous permettre de nous faire directement une opinion dont nous serions bien étonnés qu'elle entérinât celles de l'époque. — A.B.

1934 — MADAME BOVARY

Scénario, adaptation et dialogues : Jean Renoir, d'après Flaubert.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistants : Jacques Becker et Lesouches.

Opérateur : Bachelet.

Assistant opér. : Claude Renoir (caméraman).

Musique : Darius Milhaud.

Décors : Medgyès.

Prise de son : Courme et de Bretagne.

Photographe : Gibory.

Montage : Marguerite Renoir.

Studios : Billancourt (septembre-octobre).

Extérieurs : Rouen et environs (scène des Comices à Lyons-la-Forêt), août 1933.

Production : NSF (Gaston Gallimard).

Directeur de Production : Jaspard.

Administrateur : Robert Aron.

Métrage : 3.200 mètres (le montage complet avait plus de 3 h. 30).

Première présentation : Janvier 1934.

Interprétation : Valentine Tessier : *Emma;* Pierre Renoir: *Charles Bovary;* Max Dearly : *Homais;* Daniel Lecourtois : *Léon;* Fernand Fabre : *Rodolphe;* Alice Tissot : *Mme Bovary mère;* Jean Gehret : *le préfet;* Larquey : *Hippolyte* ; Héléna Manson : *la 1re femme de chambre.*

Un des cinq ou six romans, au monde, qui bravent le plus l'honnêteté de l'adaptation. Renoir, sans se départir de la plus stricte fidélité à la lettre des dialogues et des scènes (et la version originale, jamais projetée, durait trois heures !) ne se laisse pas intimider par la plume dorée de Flaubert. Bien décidé à ignorer l'art laborieux des équivalences, il embrigade d'autorité les personnages, tels qu'en eux-mêmes *la postérité les a changés*, soucieux seulement d'aider ces êtres antiromanesques, conformément au vœu à demi-déçu de leur inventeur, à s'échapper pour toujours de la littérature.

Un seul et constant parti-pris de style, *pour faire échec* à l'objectivité de principe du romancier : le *recul* au sens matériel du terme. Il en s'agit pas, à proprement parler, de « profondeur de champ », comme précédemment dans *la Chienne* ou *Boudu*, car les avant-plans ne sont, en général, composés que d'amorces (meubles et surtout chambranles de portes et de fenêtres) l'essentiel de la scène se déroulant à distance. Ces « cadres dans la cadre », ces jeux de boite affirment clairement — l'opéra de Rouen mettant les points sur les i — que les héros de cette histoire jouent, et se jouent à eux-mêmes, une comédie ininterrompue, même par *les affres* de la mort. Les deux battants de la porte qui se ferme sur la loge, annoncent le rideau final du *Carrosse*.

Pour Renoir, le bovarysme n'est qu'une des formes de l'incertitude que formulera plus tard Camilla : « Où commence la comédie ? Où finit la vie ? Madame Bovary est vraie, même dans le plus grand artifice, artificielle *dans chacune de ces minutes de vérité*. Tout est composé, compassé chez elle, sauf ce qui de nature, ignore la composition, étant lui-même élément simple : la qualité de la chair ou du regard, avec lesquels on ne saurait tricher - du moins devant la caméra. Avec une sûreté admirable, le jeu de Valentine Tessier n'exhibe que des « trucs » dont il puisse imputer la paternité au personnage. A distance respectueuse, Pierre Renoir et Max Dearly emboitent le pas.

Le naturel 1850 n'est pas le naturel XXe siècle. Tout, ici, s'applique scrupuleusement à la reconstituer : le texte, les intonations, la démarche, les gestes. On dira que, dans ses autres films d'« époque », des *Bas-Fonds* à *Elena*, le metteur en scène adopte la méthode inverse, optant résolument pour l'anachronisme. Mais enfin, *les chemins qui mènent* à la Vérité ou à l'Art sont divers, et surtout à ce point d'impact entre l'une et l'autre, par quoi nous découvrons Renoir toujours fasciné. Chacune de ces deux optiques est vraie, et chacune est fausse. Elles *s'étayent mutuellement*. Si une caméra et un micro n'avaient pas enregistré un jour la diction d'avant le phonographe de Max Dearly et les poses pré-nadariennes de Valentine Tessier, le vice-roi du Pérou n'eût pas, si prestement, ôté sa perruque. — E.R.

Madame Bovary, film incompris, fut également un échec commercial. Néanmoins Renoir trouve, grâce, entre autres, à Marcel Pagnol, la possibilité de réaliser un projet qui lui tenait à cœur : *Toni*, qui apparaît aujourd'hui comme le glorieux précurseur du néo-réalisme italien.

1934 — TONI

Scénario : Jean Renoir et Carl Einstein d'après la documentation réunie par J. Levert pour son roman « *Toni* ».

Dialogues : Carl Einstein.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistant : G. Darnoux.

Opérateurs : Claude Renoir assisté de R. Leduc.

Directeur technique : Albert Ausouad.

Musique : Bozzi.

Décors : Bourelly.

Prise de son : Barbishanian assisté de Sarrazin.

Montage : Suzanne de Troyes et Marguerite Renoir.

Studios : Ets. Marcel Pagnol, à Marseille. *Extérieurs* : Martigues.

Production : Films d'Aujourd'hui.

Administrateur : E. Boyer.

Directeur de production : Pierre Gaut.

Métrage : 2.600 mètres.

Première Présentation : 22 février 1935 aux cinémas Opéra et Bonaparte.

Interprétation : Charles Blavette : *Antonio Canova*, dit *Toni*; Célia Montalvan : *Josepha*; Jenny Hélia : *Marie*; Delmont : *Fernand*; Andrex : *Gaby*; Kobachevitch : *Sebastian*; Dalban : *Albert*.

Prologue au film : « L'action se situe dans le midi de la France, là où la nature détruisant l'esprit de Babel sait si bien opérer la fusion des races ».



To

Toni, ouvrier étranger, arrive aux Martigues et devient bientôt l'amant de sa jeune logeuse, Marie. Quelques mois plus tard il tombe amoureux d'une belle Espagnole, Josepha, qui vit avec son père, Sébastian, chez un cousin Gaby.

Le contremaître de la carrière où travaille Toni, Albert, un Belge cupide, aviné, brutal et jouisseur, viole Josepha dans un fossé au moment même où Toni venait d'obtenir sa main auprès du vieux Sébastian. C'est donc Albert qui épouse Josepha et lui fait un enfant dont Toni devient le parrain. Après la mort de Sébastian, Toni quitte Marie avec l'espoir de convaincre Josepha qu'ils doivent partir refaire leur vie ailleurs. Mais Josepha, surprise par son mari, tandis qu'elle vole — sous l'inspiration de Gaby — tout l'argent de la ferme, tue Albert. Gaby se sauve. Toni, surpris par un gendarme, au moment où il enterrait le cadavre, se laisse accuser, s'enfuit, est abattu par un bourgeois, tandis que Josepha va se dénoncer à la police.

Jean Renoir aime à faire remarquer que, tourné entièrement en intérieurs et extérieurs réels, avec une majorité de comédiens non professionnels, *Toni* constitue le premier film néo-réaliste. En fait, ce qui frappe dans *Toni*, c'est l'aspect onirique de ce fait divers, l'allure féerique d'un drame presque quotidien. La mise en scène complètement « inventée », particulièrement déroutante est très primitive, si on la compare à celle de *La Chienne* par exemple. On devine un tournage absolument improvisé et même échevelé. Ce qu'il y a là de plus remarquable c'est la description non pas de deux caractères de femmes, mais plutôt de deux étapes de la vie d'une femme, puisqu'après son mariage avec Albert, Josepha, la petite allumeuse excitante et irrésistible, devient, telle Marie, une victime, une pauvre femme comme les autres. Nous n'oublierons pas la scène de la guêpe et du raisin, lorsque Josepha, piquée dans le dos, supplie Toni de sucer le venin, tout le venin.

Derrière chaque geste de Dalban dans le rôle d'Albert, il est aisé de reconnaître Renoir, un Renoir qui se caricature en dirigeant un sosie dodelinant. *Toni* est l'un des cinq ou six plus beaux films de Renoir, une tragédie dans laquelle le soleil tient lieu de fatalité. — F. T.

L'année suivante aura lieu la première et unique collaboration Jacques Prévert-Jean Renoir qui se révèlera extrêmement fructueuse. *Le Crime de M. Lange* amorce un tournant dans l'œuvre de Renoir et annonce une période où les préoccupations sociales vont donner — ne serait-ce qu'au premier degré — une certaine coloration à ses films jusqu'à *La Règle du Jeu* (non compris *La Partie de campagne*). C'est le moment du triomphe du Front Populaire, Renoir « s'engage ». *La Vie est à nous* est une commande du Parti communiste, *La Marseillaise* de la C.G.T. C'est à cette époque que Renoir devient « célèbre » aux yeux du grand public et que sa renommée devient internationale avec *Les Bas-Fonds*, *La Grande Illusion* et *La Bête humaine*.

1935 — LE CRIME DE MONSIEUR LANGE

Scénario : Jacques Prévert d'après une idée de Jean Renoir et Jean Castanier.

Dialogues : Jacques Prévert et Jean Renoir.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistant : Pierre Prévert.

Opérateur : Bachelet.

Musique : Jean Wiener; chanson de Joseph Kosma chantée par Florelle.

Décors : Castanier et Gys, assistés pour la construction de Roger Blin.

Prise de son : Moreau.

Photographe : Dora Maar.

Montage : Marguerite Renoir.

Studios : Billancourt, constructions extérieures.

Production : Obéron.

Directeur de Production : André Halley des Fontaines.

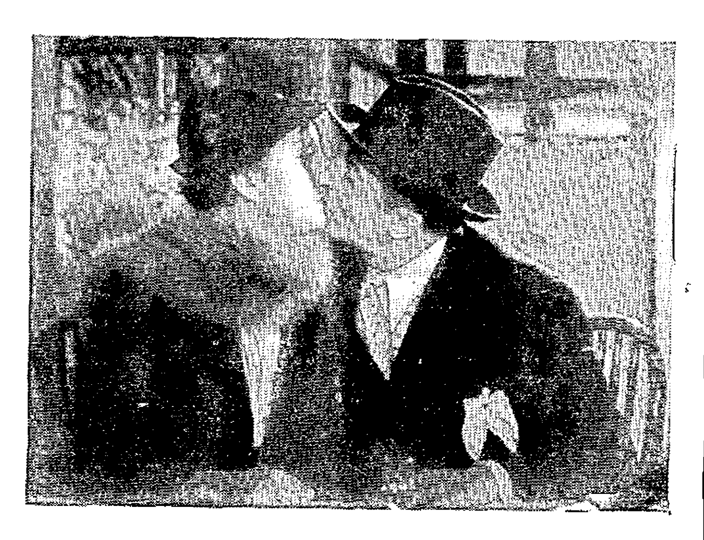
Distribution : Minerva.

Métrage : 2.200 mètres.

Première Présentation : 24 janvier 1936 à l'Aubert-Palace.

Interprétation : René Lefèvre : *Lange*; Jules Berry : *Batala*; Florelle : *Valentine*; Nadia Sibirskaia : *Estelle*; Sylvia Bataille : *Edith*; Henri Guisol : *Meunier*; Maurice Baquet : *Charles*; Marcel Levesque : *le concierge*; Odette Talazac : *la concierge*; Marcel Duhamel, Jacques Brunius, Jean Dasté.

Monsieur Amédée Lange, employé à la maison d'édition « Batala » écrit dans la fièvre des romans d'aventures que Batala, au bord de la faillite, publie. Un beau jour, Batala s'enfuit pour échapper à ses créanciers. Après un accident de chemin de fer on le croit mort, et la société d'édition gérée en coopérative par les employés prospère rapidement. Lange file le parfait amour avec Valentine qui tient une blanchisserie dans la cour et qui fut la maîtresse de Batala. Charles, le fils du concierge, va



Le Crime de Monsieur Lange.

épouser une des blanchisseuses enceinte des œuvres de Batala et qui accouche d'un enfant mort-né. C'est à ce moment que l'ignoble Batala, — déguisé en curé (« avec ça, on peut passer partout ») — revient avec l'intention de reprendre l'affaire en main et de dissoudre la coopérative. Lange l'abat d'un coup de révolver et s'enfuit en Belgique avec Valentine. Reconnus par les frontaliers, ils ne seront pas dénoncés grâce au récit des événements que leur fait Valentine. (Le film est inscrit dans un seul retour en arrière constitué par le récit de Valentine).

Le Crime de Monsieur Lange étant un film « unanimiste », ce résumé s'en trouve incomplet. La secrétaire de Batala (Sylvia Bataille), le concierge (Marcel Levesque), la petite blanchisseuse (Nadia Sibirskaia), le fils de Monsieur Meunier (Henri Guisol), des imprimeurs (Grimault - Dasté - Duhamel), interviennent fréquemment dans l'action.

La force poétique du *Crime de Monsieur Lange* ne vient pas seulement des talents multipliés de Renoir et Prévert, mais aussi, semble-t-il, de la confuse diversité des intentions.

« *Qui a payé l'accouchement d'Estelle — La coopé ! — Qu'est-ce qui a payé la convalescence de Charles ? — La coopé !* » Ce bout de dialogue au milieu du film vient nous rappeler les intentions sociales des auteurs, lesquelles, malgré la perfection d'un scénario où l'amour même est social, restent au second plan, tout simplement, parce que les personnages du *Crime de Monsieur Lange* pètent de santé et de vie. Voilà encore — le cas est fréquent chez Renoir — un film qui, à force de vérité humaine, devient vite purement féerique, et Renoir, qui dans *La Règle du Jeu* nous dira : « *Ce qu'il y a de terrible sur cette terre, c'est que tout le monde a ses raisons* », campe un Batala ignoble, mais sur lequel Prévert et lui s'amusent et fignolent tellement qu'il en devient baroque et, disons-le, sympathique. Cet éditeur marchand de soupe ressemble trop à un producteur, peut-être un de ceux qui obligèrent Renoir à tourner *On Purge bébé* en quatre jours ?

Monsieur Lange est de tous les films de Renoir, le plus spontané, le plus dense en « miracles » de jeu et de caméra, le plus chargé de vérité et de beauté pures, un film que nous dirions touché par la grâce. — F.T.

1936 — LA VIE EST A NOUS

Film de propagande réalisé par une équipe de techniciens communistes sous la direction de Renoir. Vaillant-Couturier fut co-scénariste.

Assistants : Zwoboda, Le Chanois, Cartier-Bresson.

Opérateur : Douarinou.

Studios : Francœur.

Production : Commande du Parti Communiste Français. Discours politiques de Thorez et Cachin.

Métrage : 350 mètres.

N'a été présenté qu'en séances privées, l'exploitation commerciale ayant été interdite par la censure.

Interprétation : Julien Bertheau, Itkine, Roger Blin, Becker, Gaston Modot, Madeleine Sologne, Brunius.

La caméra cadre en assez gros plan les visages d'un homme et d'une femme ; puis un travelling arrière découvre pour *nous* leur misérable logement. Si mes souvenirs sont bons, les discours politiques prononcés par Thorez, Cachin, Duclos enchaînent presque directement sur cette première séquence. Même si l'on voit *La Vie est à nous* sans savoir que c'est un film de Jean Renoir, il est aisé de reconnaître sa manière dans le moindre mouvement d'appareil. Les discours politiques, par exemple, sont filmés comme au début des *Bas-Fonds*, la tirade du Ministre *qui sermonne Jouvet*, la caméra très lentement tournant autour de Thorez sur un rail courbe ; la même opération est reprise autour de Duclos et Cachin.

La Vie est à nous s'achève exactement comme *Boudu* : la caméra est dans un fossé filmant en contre plongée un défilé de militants chantant non plus « *Sur les bords de la Riviéra* » mais carrément « *L'Internationale* » et parmi ces « camarades » il est possible de reconnaître les « copains » : Julien Bertheau, Itkine, Roger Blin, Gaston Modot, Brunius, Fabien Loris, Jacques Becker et, pour la première fois à l'écran, Madeleine Sologne épouse, à cette époque, de Douarinou l'opérateur du film.

La Vie est à nous, écrite par Renoir en collaboration avec Vaillant-Couturier, interdite par la censure, n'a jamais été projetée qu'en séances privées et gratuites. Il n'est pas inutile de souligner que *La Vie est à nous* est un très bon film. — F.T.

1936 — UNE PARTIE DE CAMPAGNE

Scénario : Jean Renoir, d'après la nouvelle de Maupassant.

Adaptation et dialogues : Jean Renoir.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistants : Jacques Becker, Brunius, Cartier-Bresson, Visconti, Yves Allégret et Claude Heyman.

Opérateurs : Claude Renoir, Bourgoin, Eli Lotar.

Musique : Kosma. Chant à bouche fermée par Germaine Montéro.

Prise de son : De Bretagne.

Montage : direction du montage : Marguerite Renoir. *Monteuse* : *Marinette* Cadix (sœur de Marguerite).

Tournage : juillet et août 1936. Manquent par rapport au découpage prévu par Renoir un plan d'extérieur et les plans de studio dans la boutique : prologue et avant l'épilogue. Au début de 1937 un premier montage de travail a été fait par Renoir et Marguerite. Ce montage a disparu en 1940. En 1946 Becker et Marguerite Renoir ont reconstitué un montage conforme pour l'essentiel au premier, mais d'un style plus rapide, dans le goût d'après-guerre.

Extérieurs : Bords du Loing aux environs de Marlotte.

Production : Pierre Braunberger.

Directeur de production : Roger Woog.

Administrateur : Brunius.

Distribution : Films du Panthéon.

Métrage : 1.100 mètres.

Première présentation : 8 mai 1946 au Raimu.

Interprétation : Sylvia Bataille : *Henriette;* Georges Darnoux : *Henri;* Jeanne Marken : *Mme Dufour;* Gabriello : *M. Dufour;* Jacques Borel, pseudonyme de Brunius : *Rodolphe;* Paul Temps : *Anatole;* Gabrielle Fontan : *la grand-mère;* Jean Renoir : *le père Poulain;* Marguerite Renoir : *la servante;* Pierre Lestringuez : *un vieux curé.*

« *L'une des plus belles images de l'œuvre de Renoir et de tout le cinéma est cet instant dans* Une Partie de campagne *où Sylvia Bataille va céder aux baisers de Georges Darnoux. Commencée sur un ton ironique, comique, presque chargé, l'idylle, pour se poursuivre, devrait tourner au grivois, nous nous apprêtons à en rire et brusquement le rire se brise, le monde chavire avec le regard de Sylvia Bataille, l'amour jaillit comme un cri; le sourire ne s'est pas effacé de nos lèvres que les larmes nous sont aux yeux* » (André Bazin, CAHIERS DU CINÉMA, n° 8).

Cette scène résume bien la structure et le climat du film : la comédie sans cesse s'y dissout dans l'émotion : émotion devant la nature, émotion des sens, émotion sentimentale. Il est vain de considérer le film comme un court-métrage ou comme un film « pictural » (encore que trois tableaux au moins d'Auguste Renoir s'y reconstituent devant nos yeux : « La Grenouillère », « La Balançoire », « Le déjeuner des canotiers »), vain aussi de dire qu'il n'est pas terminé. Les problèmes qu'il a posé à divers stades, les hésitations devant son métrage définitif, le long temps écoulé entre son tournage et sa sortie, la perte du premier montage de Renoir dérobé par les Allemands, l'absence de l'auteur lors du second montage, le plan d'extérieur non tourné remplacé par un carton, le non tournage total des scènes en studio (la boutique), tout cela finalement ne joue aucun rôle. Sans que son réalisateur ni son producteur le sachent sur le moment *Une Partie de campagne* était terminé le jour de l'involontaire dernier tour de manivelle. Il n'y manque pas un mètre.

C'est un dialogue amoureux entre Jean Renoir et la nature, conversation tantôt badine, tantôt sérieuse et à laquelle Maupassant n'assiste qu'en spectateur. La nature rend bien à Jean Renoir l'amour qu'il lui porte : au cours d'une longue scène entre la mère et la fille où elles parlent du printemps (« ... une sorte de désir vague ») un papillon ne cesse de voltiger de l'une à l'autre, sort du champ et y rentre aussitôt. — J. D.-V.

1936 — LES BAS FONDS

(*Prix Louis Delluc*, 1936)

Scénario : E. Zamiatine et J. Companeez, revu par Renoir et Spaak, d'après le roman de Maxime Gorki.



Une Partie de campagne.

Adaptation et dialogues : Charles Spaak et Renoir.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistant : Jacques Becker.

Opérateur : Bourgassof.

Assistant opér. : Jacques Mercanton.

Musique : Jean Wiéner.

Décors : Eugène Lourié et Hughes Laurent.

Prise de son : Ivonnet.

Montage : Marguerite Renoir.

Début tournage : 20 août 1936.

Studios : Eclair à Epinay.

Extérieurs : les bords de la Seine entre Epinay et Saint-Denis.

Production : Albatros.

Directeur de Production : Vladimir Zederbaum.

Directeur artistique : Alexandre Kamenka.

Première Présentation : décembre 1936 au Max-Linder.

Interprétation : Louis Jouvet : *le baron;* Jean Gabin : *Pepele;* Suzy Prim : *Vasilissa;* Vladimir Sokoloff : *Kostileff;* Junie Astor : *Natacha;* Robert le Vigan : *l'acteur;* Camille Bert : *le comte;* Larive : *Felix;* René Guerin, Maurice Baquet, Jany Holt, Gabriello, Paul Temps et Paul Grimaut.

Les deux maîtres du muet qui ont le plus impressionné Jean Renoir et qui sont en quelque sorte à la naissance de sa vocation cinématographique sont Eric von Stroheim et Charlie Chaplin. Tout comme *Nana* comportait un salut amical à l'auteur de *Folies de Femmes*, *Les Bas-Fonds* comportent des



La Grande Illusion.

clins d'yeux complices à Charlot. Non seulement la dernière séquence des *Bas-Fonds* se réfère directement aux *Temps Modernes*, mais tout le jeu de Junie Astor est inspiré de Paulette Godard, que du reste Renoir aura tant de plaisir à diriger lui-même par la suite dans *Le Journal d'une Femme de Chambre*. D'autre part, on voit très bien ce qui a pu séduire Jean Renoir dans le roman de Gorki, et que nous retrouvons un peu partout dans l'œuvre du cinéaste : une remarquable galerie de personnages, frondeurs, tire-au-flanc et gentiment révolutionnaires, plus sociables que sociaux, et que leur situation extraordinaire, d'individualistes farouches, rend à même d'éprouver sinon de juger l'humaine condition. Car les personnages de Jean Renoir vivent comme ils pensent et recréent, au sein de leur dissidence, une collectivité plus pure que la nôtre. — C. de G.

1937 — LA GRANDE ILLUSION

Scénario et dialogues : Charles Spaak et Jean Renoir.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistant : Jacques Becker.

Conseiller technique : Carl Koch.

Opérateurs : Christian Matras, Claude Renoir, Bourreaud et Bourgoin.

Musique : Kosma.

Décors : Lourié.

Prise de son : de Bretagne.

Montage : Marguerite Renoir.

Studio : Billancourt, Eclair à Epinay.

Extérieurs : En Alsace, environs de Neuf-Brisach, le Haut-Kœnisburg.

Production : RAC.

Directeur de Production : Raymond Bondy.

Métrage : 3.542 mètres.

A obtenu à la Biennale de Venise 1937, la Coupe du Jury International, créée pour éviter de lui donner la Coupe Mussolini, mais le film fut néanmoins interdit en Italie.

Interprétation : Jean Gabin : *Maréchal* ; Eric von Stroheim : *von Rauffenstein;* Pierre Fresnay : *Boieldieu;* Dalio : *Rosenthal;* Dita Parlo : *la paysanne;* Carette : *un soldat (l'artiste)*; Jean Dasté : *l'instituteur;* Georges Péclet : *un soldat;* Jacques Becker : *un soldat;* Gaston Modot : *l'employé au cadastre.*

Le goût du paradoxe ne nous entraînera pas à décrier le seul film de Renoir qui ait été compris et admiré d'emblée, par tous les publics et dans tous les pays du monde. Simplement, nous pensons que *La Grande Illusion* est *aussi* belle que *Toni, Les Bas Fonds* ou *L'Homme du Sud* et que son immense succès repose, sinon sur un malentendu, du moins sur les apparences. Tout ce que nous aimons chez Renoir et qu'on lui reproche généralement : les changements de ton, la désinvolture, le coq à l'âne, les digressions, la crudité et sa sœur la préciosité se retrouvent ici mais au service d'un canevas patriotique et l'on sait bien que *tous* les films de guerre, de résistance et d'évasion plaisent *a priori* qu'ils soient baroques (*Rome, ville ouverte*), lyriques (*J'accuse*), pseudo-poétiques (*Quelque part en Europe*), littéraires (*La Bataille du Rail*), romantiques (*Kanal*), comiques (*Stalag 17*), intelligents (*L'Espoir*), démagogiques (*Vivre en Paix*), abstraits (*Un Condamné à mort s'est échappé*) ou dénués de tout intérêt (*La Dernière Chance*).

Bref, toutes les outrances, tous les paroxysmes sont autorisés à l'intérieur du genre, et *La Grande Illusion* n'échappe pas à la règle, acclamée par Roosevelt, L.F. Céline et le Feld Maréchal Goering. Interdite en Belgique par le Ministre Henri Spaak frère du coscénaristes, amputée en Allemagne par Goebbels de toutes les scènes où le juif est sympathique, *La Grande Illusion* fut boycottée au Festival de Venise par Mussolini qui fit décerner le Grand Prix à *Carnet de Bal*. En France, le critique Georges Altman protesta contre l'antisémitisme de cette œuvre.

La grande idée de ce film, qui animera plus tard *La Marseillaise* et surtout *La Règle du Jeu* est que le monde se divise horizontalement plutôt que verticalement ; Renoir explique clairement que l'idée de classe doit subsister d'autant que certaines classes disparaissent d'elles-mêmes. Par contre, il faut abolir l'idée de frontière, responsable de tous les malentendus.

Il faut avouer qu'une autre raison du succès de *La Grande Illusion* est que la psychologie y prime la poésie ce qui est rare chez l'auteur d'*Eléna*. Voilà bien le moins « fou » des films français de Renoir... — F.T.

1937 — LA MARSEILLAISE

Scénario, adaptation et dialogues : Jean Renoir avec la collaboration de Carl Koch, N. Martel Dreyfus et Mme J.-P. Dreyfus pour les détails historiques.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistants : Becker, Claude Renoir, J.-P. Dreyfus, Demazure, Claude Renoir (frère), Maurette, Corteggiani.

Opérateurs : Bourgoin, Douarinou, Maillols, J.-P. Alphen, J. Louis.

Musique : ancienne : Lalande, Gretry, Rameau, Mozart, Bach, Rouget de l'Isle; moderne : Kosma et Sauveplane.

Décors : L. Barsacq, Wakhevitch, Périer.

Prise de son : de Bretagne, J. Bertrand, J. Demede.

Studios : Paris Studio Cinéma.

Théâtre d'ombres : Lotte Reininger.

Extérieurs : Fontainebleau (durée : 6 semaines).

Production : Sté de Production et d'exploitation du Film « La Marseillaise ».

Directeur de Production : André Zwoboda.

Distribution : RAC.

Administrateur : Louis Joly.

Equipe technique et ouvrière : C.G.T.

Première Présentation : 10 février 1938.

Interprétation :

La cour : Pierre Renoir : *Louis XVI;* Lise Delamare : *Marie-Antoinette;* Léon Larive : *Picard, valet du roi;* William Aguet : *La Rochefoucauld;* Elisa Ruis : *Madame de Lamballe;* G. Lefébure : *Mme Elisabeth.*

Les autorités civiles et militaires : Louis Jouvet : *Roederer;* Aquistapace : *le maire du village;* Spinelly : *La Chesnaye;* Jaque Catelain : *le capitaine Langlade;* Pierre Nay : *Dubouchage;* Castel : *Leroux.*

Les aristocrates : Aimé Clariond : *M. de Saint-Laurent;* Maurice Escande : *le seigneur du village;* Zibrol : *M. de Saint-Méry;* G. Aymé : *M. de Fougerolles;* Irène Joachim : *Mme de Saint Laurent.*

Les Marseillais : Andrex : *Arnaut;* Ardisson : *Bonnier;* J.-L. Allibert : *Moissan;* Alex Truchy : *Cuculière;* Dulac : *Javel;* Fernand Flament : *Ardisson;* Georges Péclet : *un chef marseillais;* Géo-Dorlys : *un chef marseillais;* Jo Lastry : *capitaine Massugue;* Autran : *le tambour.*

Le peuple : Nadia Sibirskaia; : *Louison;* Delmont : *le paysan (Cabri)*; Carette : *un volontaire;* S. Lerczinska : *une paysanne;* Beauchamp : *le curé;* Gaston Modot : *un volontaire;* Marthe Marty : *la mère Bonnier.*

Louis XVI est un bien brave homme que la prise de la Bastille n'émeut guère. Marie-Antoinette est une belle femme assez chipie. Dans les montagnes, des paysans soulevés contre les nobles font cuire leur « manger » au feu de bois. A Marseille, un bataillon de volontaires se crée et va monter sur Paris. Louis XVI s'intéresse aux tomates, ce « mets nouveau » ; il n'aime pas le style de ce Monsieur Brunswick mais Marie-Antoinette lui force la main. Le Bataillon des Marseillais adopte le chant de l'Armée du Rhin : « Allons enfants de la Patrie... » (Air connu). Louis XVI, contrairement à Marie-Antoinette, approuve la coutume hygiénique qui consiste à se brosser les dents: « Je tâterais volontiers de ce brossage ». Les émigrés de Cloblentz sont bien tristes. Les Marseillais sont arrivés au Paris et ils ont dû attaquer les Tuilleries, écraser les petits Suisses. Demain Valmy...



La Marseillaise.

Renoir, fidèle à son vieux principe des « équilibres », soucieux, ici, d'éviter la fausseté et le guindé inhérents aux films à costumes avec personnages historiques, va réussir parfaitement à humaniser les trente principaux personnages de cette fresque, néo-réaliste à force de vérité quotidienne. *La Marseillaise* est le film de Renoir dont le dialogue est le plus riche en vocabulaire culinaire ; la vraie cuisine s'y mêle à la cuine politique et l'on s'émeut tout autant sur les Marseillais que sur les Suisses, sur les paysans brimés que sur les courtisans émigrés ; beaucoup de noblesse chez les révolutionnaires, beaucoup d'ingénuité et de pureté chez les nobles, Renoir brasse ici tout un monde, plaidant pour toutes les causes avec cette objectivité, cette générosité, cette domination intelligente que nul ne lui a jamais contestées.

Il est au-dessus de la mêlée, il *rend compte* et *La Marseillaise*, finalement nous apparaît comme un montage d'actualités de la Révolution Française. Seul Jean Renoir serait capable de tourner, sur les hommes des cavernes, un film donnant l'impression d'un documentaire authentique ! — F.T.

1938. — LA BETE HUMAINE

Scénario : d'après le roman d'Emile Zola.

Adaptation, dialogues et réalisation : Jean Renoir.

Assistants : Claude Renoir, Suzanne de Troyes.

Opérateur : Curt Courant.

Assistants opérateurs : Claude Renoir, Pecqueux et J. Natteau.

Musique : Kosma.

Décors : Lourié.

Prise de son : Teysseire.

Script : Suzanne de Troyes.



La Bête humaine.

Montage : Marguerite Renoir.

Début du tournage : 12 août 1938.

Studios : Paris Studio Cinéma.

Extérieurs : Gare de Saint-Lazare, Le Havre.

Production : Paris Film Production (Hakim).

Directeur de Production : Roland Tual.

Première Présentation : 23 décembre 1938 au Madeleine.

Interprétation : Jean Gabin : *Jacques Lantier*; Simone Simon : *Séverine*; Ledoux : *Roubaud*; Carette : *Pecqueux*; Blanchette Brunoy : *Flore*; Gérard Landry : *le fils Lauvergne*; Berlioz : *Grand Morin*; Jean Renoir : *Cabûche le braconnier*; Perez; Colette Régis; Claire Gerard; Charlotte Classis; Janie Hélié.

Le film est précédé d'un court texte extrait de l'œuvre de Zola et qui rappelle l'hérédité alcoolique de Jacques Lantier. Ce texte est suivi d'un portrait du romancier.

Il y a le film-triangle (*Le Carrosse d'or*), le film-cercle, (*Le Fleuve*). *La Bête humaine* est un film-ligne droite, autant dire que c'est un tragédie.

Entre le générique et l'admirable séquence sans dialogue de Gabin et Carette conduisant leur loco, une photo dédicacée d'Emile Zola et une citation aussi du roman : « *Parfois il avait l'impression de payer pour les pères, les mères, les générations d'alcooliques qui lui avaient pourri le sang.* » A Jacques Lantier, héros de ce drame, s'attache une fatalité matérialiste, physiologique, pourrait-on dire. Les dieux antiques foudroyaient successivement les diverses branches d'un arbre généalogique. Les dieux modernes ont réservé un sort bien plus terrible aux Rougon-Macquart : il ont versé du venin dans leur sève nourricière. Les lois de l'hérédité se sont substituées à la vengeance divine, mais les forces du destin restent les mêmes.

« *Jacques Lantier m'intéresse autant qu'Oedipe Roi*, écrivait Jean Renoir dans *Cinémonde* (1938). *Ce mécanicien de locomotive traîne derrière lui une atmosphère aussi lourde que celle de n'importe quel membre de la famille des Atrides.* »

Gabin dans *La Bête humaine*, tout comme Laydu dans le *Curé de campagne* tout comme Humphrey Bogart dans *Le Violent* porte en lui son propre drame, son propre suspense. Son problème nous est posé dès les premières minutes de l'action : l'organisme de Lantier miné résistera-t-il à l'épreuve ? Dès lors chacun de ses gestes nous frappe comme un coup : sa manière de manger, de travailler, de parler, sa façon de faire et de défaire l'amour. L'amour c'est Simone Simon, la plus charmante vamp de province qui puisse exister. Elle s'exprime par de pesants lieux communs (*J'ai plus vécu en cette minute que dans toute mon existence passée*) auxquels une affectation particulière de la voix donne une préciosité inégalable. Elle est profondément mauvaise, elle joue avec les nerfs de son amant comme le chat avec un fil de laine. Elle est du reste chatte elle-même, sa première apparition nous la montre en sympathie avec un angora blanc. Mais nous ne saurons pas comment le petit chat est mort ; le plan du cadavre de Séverine a été coupé à la censure. Dans la mythologie de Renoir, entre Catherine Hessling et Leslie Caron, Simone Simon trouve sa place exacte, mais jamais on a été plus sensible aux dangers de la Femme. — C. de G.

Après *La Bête humaine*, nouveau tournant dans l'œuvre de Renoir : désir de s'évader du naturalisme pour aborder un genre plus classique et plus poétique : c'est la grande expérience de *La Règle du Jeu*, dont Renoir ne se doute pas qu'elle sera longtemps maudite.

1939. — LA REGLE DU JEU

Scénario et dialogues : Jean Renoir avec la collaboration de Carl Koch.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistants : A. Zwoboda et Henri Cartier-Bresson.

Opérateurs : Jean Bachelet, Alphen, Alain Renoir.

Cameraman : J. Lemare.

Musique : Roger Désormières et Joseph Kosma d'après Mozart, Monsigny (poupée mécanique), Saint-Saëns (Danse macabre) et J. Strauss (La Chauve-Souris ; le grand limonaire).

Décors : Lourié et Max Douy. *Robes* de Chanel.

Prise de son : de Bretagne.

Script : Dido Frère.

Montage : Marguerite Renoir.

Tournage : commencé le 15 février 1939.

Studios : Pathé Joinville et Billancourt.

Extérieurs : Sologne (le château de Brinon, La Motte-Beuvron et Aubigny).

Production : N.E.F.

Directeur de production : Claude Renoir (frère de Jean).

Métrage : 2.415 mètres, version « commerciale » actuelle. En réalité plus de 3.000 mètres.

Première présentation : 8 juillet au Colisée et à l'Aubert Palace.

Inteprétation : Dalio : *Robert de La Chenaye;* Nora Gregor : *Christine;* Jean Renoir : *Octave;* Roland Toutain : *André Jurieux;* Mila Parély : *Geneviève de Maras;* Paulette Dubost : *Lisette;* Carette : *Marceau;* Gaston Modot : *Schumacher;* Pierre Magnier : *le général;* Eddy Debray : *Corneille, le majordome;* Pierre Nay : *Saint Aubin;* Odette Talazac : *Madame de La Plante, Charlotte;* Francœur : *La Bruyère;* Claire Gérard : *Madame de La Bruyère;* Léon Larive : *le cuisinier;* Lise Elina : *la radio-reporter;* Anne Mayen : *Jacky.*



La Règle du Jeu.

A sa sortie : le plus grand échec de toute la carrière de Renoir. Avec le recul : son chef-d'œuvre ! Renoir avait visé trop haut car si beaucoup de ses films n'ont trouvé l'audience du public qu'après quelques années, celui-ci ne fut jamais prisé que des seuls cinéphiles. Deux rééditions de *La Règle du Jeu*, en 1945 puis en 1948, ont été sanctionnées par l'échec commercial pur et simple.

Il est dit que le grand public n'admettra jamais ce film qui, vingt ans après sa première sortie, se trouve encore en avance sur le cinéma !

Après *La Grande Illusion* et *La Bête Humaine*, Renoir était las de la psychologie à l'écran ; sans doute éprouva-t-il le besoin de montrer au lieu d'analyser, de mouvoir au lieu d'émouvoir ?

Comme l'expliquait une phrase du dialogue coupée lors du premier montage, la « règle du jeu » est celle qu'il faut observer dans la vie en société si l'on veut éviter d'être broyé. Le problème est celui de la sincérité en amour. « *Le mensonge, c'est un vêtement très lourd à porter...* » « *C'est ennuyeux, les gens sincères...* » « *J'voudrais disparaître, mon vieux, plus rien voir... ça m'avancerait à ne plus chercher à savoir ce qui est bien, ce qui est mal, parce que, il y a une chose terrible sur cette terre : c'est que tout le monde a ses raisons...* » « *Je souffre et j'ai horreur de ça.* » Ces morceaux de dialogues donnent le ton et montrent assez qu'il s'agit de morale.

Les neuf principaux personnages de *La Règle du Jeu* ont un problème sentimental à résoudre et, comme le film les prend à la veille d'une « crise », nous verrons que chacun se comportera de la manière la plus inadéquate. Le seul personnage sincère — André Jurrieu l'aviateur — ayant mis les pieds dans le plat, déclenchera un « drame gai » dont il sera la seule victime pour n'avoir pas joué la « règle du jeu ».

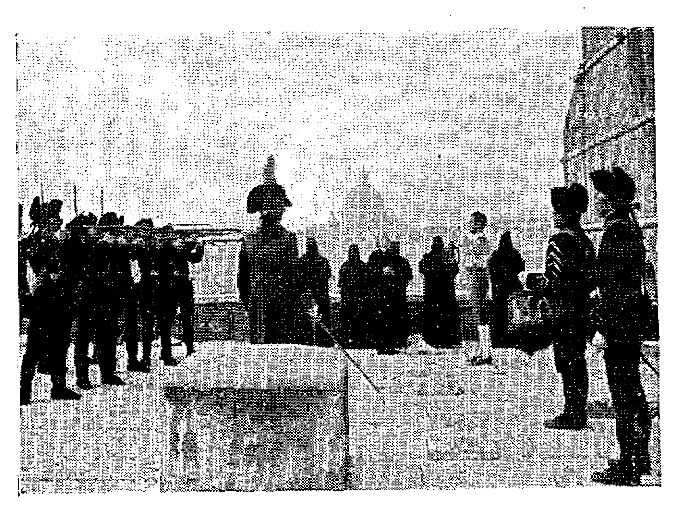
Squelettes dérisoires, les personnages de *La Règle du Jeu* saisis à un moment charnière de leur décadence, délaissant la farandole : « *C'est gentil mais c'est un peu vieux jeu* », au profit de la danse macabre qui exacerbe les cinq sens. A la faveur d'une *fête*, ils seront amenés à se déguiser, c'est-à-dire à ôter leurs masques. Ici, les conflits de classe n'existent plus, les maîtres et les valets se confondent en ombre sur les murs de la vie de château qui ne durera pas : l'homme est imparfait, il naît menteur et du reste : « *Si l'amour porte des ailes, n'est-ce pas pour voltiger ?* »

La Règle du Jeu est un film profondément pessimiste, un amer et prophétique jeu de massacre où l'amitié elle-même en prend pour son mythe : « *Je ne crois plus à grand-chose mais je vais commencer à croire à l'amitié* » confie La Chesnaye à Jurrieu en parlant d'Octave, leur ami commun qui, justement, s'apprête à leur enlever la femme qu'ils aiment.

Grâce à une « lunette d'approche », Christine de La Chesnaye, après la célèbre partie de chasse, peut suivre les évolutions d'un petit écureuil perché sur une branche d'arbre ; vient alors un éloge de la lunette dont nous aimons à penser qu'il constitue aussi une définition de la caméra et un hommage à l'art cinématographique : « *Son optique est si fine et sa disposition telle que, servant de téléloupe à peu de distance, vous observez l'animal à son insu et surprenez toute sa vie intime.* »

Je suis personnellement incapable de citer un autre cinéaste qui ait mis autant de lui-même — et le meilleur de lui-même dans un film — que Jean Renoir dans *La Règle du Jeu*. — F.T.

Comme chacun sait, *La Règle du Jeu* fut un échec commercial total. Renoir partit en Italie pour tourner *La Tosca*, mais l'entrée en guerre de l'Italie l'empêcha d'aller au-delà des cinq premiers plans.



La Tosca.

1940. — LA TOSCA

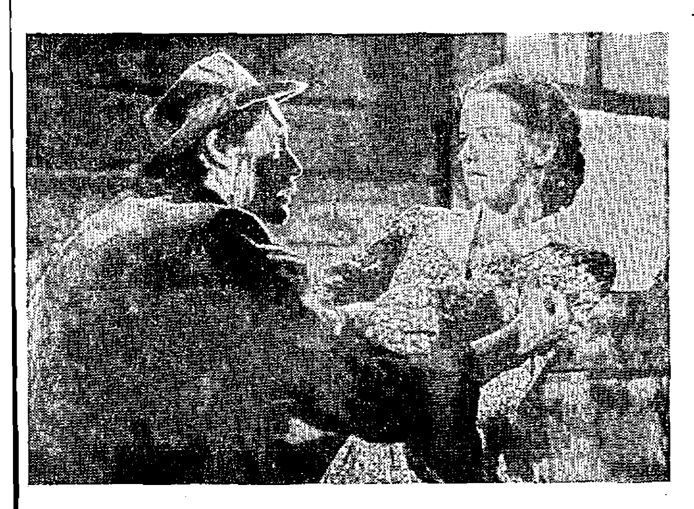
Scénario : Luchino Visconti, Jean Renoir, Carl Koch, d'après la pièce de Victorien Sardou.

Réalisation : Carl Koch.
Opérateur : Ubaldo Arata.
Musique : Giacomo Puccini. *Arrangement musical* : Umberto Mancini.
Direction musicale : Fernando Previtali.
Chant : Mafalda Favero, Ferruccio Tagliavini.
Production : Scalera-Film.
Métrage : 2.500 mètres.
Présentation à Paris : 1942.

Interprétation : Imperio Argentina : *Tosca* ; Michel Simon : *Scarpia* ; Rossano Brazzi : *Cavaradossi* ; Carla Candiani ; Adriano Rimoldi.

Ou le chef-d'œuvre manqué. Non, il ne s'agit pas, loin de là, d'accabler Carl Koch, dont la mise en scène, qu'elle suive ou non un découpage de Renoir, toujours élégante, a parfois même grande allure : de Koch, en effet, ces amples mouvements dans la chapelle, ou la scène finale de l'exécution, où un bref travelling avant, suivant Tosca qui vient de se jeter dans le vide, nous laisse face à face avec Rome. Rien, dans ce travail de bon ouvrier, qui soit indigne de l'ouverture, mais aussi rien qui atteigne à l'enchantement de ces cinq ou six plans de galopades nocturnes, où reprend vie soudain la grande féerie baroque : par le décapage de la caméra, la pierre palpite et se mêle au mouvement du drame. *La Tosca* cesse d'être un opéra réaliste ; la réalité se fait opéra. — J.R.

Jean Renoir revient à Paris, puis après quelques travaux pour le Service Cinématographique de l'Armée, part pour le Midi. Une longue lettre de Robert Flaherty l'incite à venir en Amérique. A l'automne 1940 il s'embarque pour les Etats-Unis en emmenant avec lui Dido Frère, nièce de Cavalcanti, script-girl de *La Règle du Jeu*, qu'il épousera bientôt sans savoir que son divorce d'avec Catherine Hessling, reconnu en Amérique, ne l'est pas ailleurs, devenant ainsi involontairement bigame (on a souvent prêté à tort à Renoir une troisième épouse : Marguerite Mathieu, une des meilleures monteuses françaises, connue sous le nom de Marguerite Renoir, qui vécut près de lui de 1935 à 1940). Jean Renoir divise lui-même sa période américaine en deux : « quelques essais dans les grands studios et d'autres avec des indépendants ». Engagé par la Fox, il choisit un sujet de Dudley Nichols et tourne *Swamp Water*.



Swamp Water.

1941. — SWAMP WATER (L'ETANG TRAGIQUE)

Scénario : Dudley Nichols d'après un roman de Vereen Bell.
Réalisation : Jean Renoir.
Opérateur : Peverell Marley.
Musique : David Buttolph.
Direction artistique : Richard Day.
Décors : Thomas Little.
Costumes : Gwen Wakeling.
Montage : Walter Thompson.
Extérieurs : Géorgie (Okefenokee).
Production : 20 th Century Fox.
Producteur : Irving Pichel.
Producteur associé : Len Hammond.
Distributeur : 20 th Century Fox.
Métrage : 2.535 mètres.
Présentation à Paris : 23 avril 1948.
Interprétation : Walter Brennan : *Tom Keefer* ; Walter Huston : *Thursday Ragan* ; Anne

Baxter : *Julie* ; Dana Andrews : *Ben* ; Virginia Gilmore : *Mabel McKenzie*; John Carradine : *Josse Wick*; Mary Howard : *Hannah*: Eugene Palette.

Deuxième film de Renoir américain projeté après la Libération. C'est là que le malentendu commença. Malentendu qui allait faire du plus admiré des cinéastes français le plus maudit. Suprême paradoxe, ce furent les plus chauds partisans de Renoir qui lui jetèrent résolument la première pierre. Cette même pierre jetée auparavant à une *Règle du Jeu*, que cinq années de chambardement mondial avaient à peine suffi, point à faire comprendre, à faire accepter.

Swamp Water peut également se flatter d'avoir, à long terme, révolutionné Hollywood. Pour la première fois, un grand studio accepta l'idée, après tout fort raisonnable, de ne pas tourner les extérieurs en intérieurs. *Swamp Water*, c'est le principe de *Toni*, avec vingt années d'expérience derrière soi. Ce n'est plus le goût du risque, c'est la certitude dans l'audace.

Sifflé au Biarritz lors de sa présentation parisienne, *Swamp Water* est l'un des sept ou huit tournants décisifs de l'œuvre de Renoir. Le déconcertant est qu'il ne s'agit pas d'un début de virage, mais de sa fin. Et chacun sait qu'à la sortie d'une courbe, le champion appuie à fond sur l'accélérateur pour repartir à tombeau ouvert. Ce que fait Renoir sur le plan esthétique.

Le génie, écrit quelque part Malraux, naît comme l'incendie. *De ce qu'il brûle*. Si *La Règle du Jeu* fut incompris en son temps, c'est qu'il brûlait, détruisait *Le Crime de Monsieur Lange*. Et *Swamp Water* parce qu'à son tour il brûlait *La Règle du Jeu*. De même, *Elena* sera méprisé *in petto* par les hommes qui applaudissent *French Cancan*. A tort car Renoir nous prouve continuellement que le seul moyen de ne pas être en retard, c'est d'être toujours en avance. Il détruit déjà, alors que l'on admire encore la témérité de l'échafaudage. — J.-L.G.

Après *Swamp Water*, qui connut un très grand succès aux U.S.A., il se sépare amicalement de Darryl Zanuck. Universal lui propose un film avec Deanna Durbin, qu'il commence mais ne termine pas. Il envisage de tourner *Terre des hommes* de Saint-Exupéry mais le projet n'aboutit pas. Il fait ensuite deux films de propagande, *This Land is mine* et *Salute to France*. Puis Robert Hakim lui permet de tourner *The Southerner*, production indépendante distribuée par United Artists.



This Land is mine.

1943 — THIS LAND IS MINE (VIVRE LIBRE)

Scénario : Dudley Nichols et Jean Renoir.

Réalisation : Jean Renoir.

Opérateur : Frank Redman.

Direction artistique : Albert S. d'Agostino et Walter E. Keller.

Décors : Eugène Lourié.

Musique : Lotar Perl. *Direction musicale* : C. Bakaleinikoff.

Producteurs : Jean Renoir et Dudley Nichols.

Production : R.K.O. Radio.

Distribution : R.K.O.

Métrage : 2.847 mètres.

Présentation à Paris : 1946.

Interprétation : Charles Laughton : *Albert Loéy* ; Maureen O'Hara : *Louise Martin* ; Georges Sanders : *Georges Lambert* ; Walter Slezak : *le commandant allemand* ; Kent Smith : *Paul Martin* ; Una O'Connor : *la mère d'Albert Lory* ; Philip Merivale ; Thurston Hall; Georges Coulouris; Nancy Gates.

Le plus méprisé des films américains de Jean Renoir. L'action se déroule (comme celle du *Journal d'une femme de chambre*) dans une petite ville de France reconstituée en studio à Hollywood. Ce coin de France en staff et en stuc est, en réalité, un pays imaginaire, celui de Verdoux tout aussi bien ou de certains Fritz Lang comme dans *Les Bourreaux meurent aussi*.

Il faut toute l'imbécilité des critiques anglais pour s'offusquer, à propos d'*Un Roi à New York*, d'un New York qui ressemble trop à Londres !... Passons... « *Avec* Vivre Libre, *j'ai voulu montrer aux Américains un visage un peu moins conventionnel de la France occupée... Peut-être ai-je été maladroit, peut-être n'ai-je pas compris l'état d'esprit qui a régné en France après la libération ? Toujours est-il que j'ai été abreuvé d'innombrables lettres d'injures venant de France et honni par la presse parisienne. J'ai été, pour une fois, sincèrement peiné de n'avoir pas été compris.* » (Jean Renoir : « *Mon expérience Américaine* » — CINÉMONDE 1946).

Vivre Libre, en dépit de sa mise en scène d'une prudence inhabituelle pour Renoir (mais il s'agissait de convaincre à tout prix le public américain), est un très beau film où l'on reconnaît immédiatement notre auteur ne serait-ce que dans le personnage et le jeu de Charles Laughton qui ressemble autant au réalisateur que le Pierre Renoir de la *Marseillaise*.

C'est, de plus et qu'on le veuille ou non, un film *typiquement français* et ce n'est pas par hasard que l'on pense constamment au

Daudet de « La Dernière Classe ». Bardèche, qui a fait reculer les bornes de la fumisterie critique en rendant compte dans l'une des éditions de son « *Histoire du Cinéma* » d'un film américain de Renoir qui ne fut jamais tourné (« *Terre des Hommes* » d'après Saint-Exupéry !) se rachète par une analyse fort honnête de *Vivre Libre* : « ...Bien qu'il se rattache au même type d'erreur, le film de Jean Renoir *Vivre Libre*, est moins choquant pour les cobayes invités à contempler leurs exploits. Laughton y fait un admirable maître d'école qui a fort peur des bombardements, qui aime ses aises, son bol de lait, sa vieille mère, qui se sent un grand respect pour l'Inspecteur d'Académie et pour les autorités d'occupation, et qui, à la fin, devient un mouton enragé ; les sessions de la cour martiale s'y passent en public comme les audiences de la correctionnelle ; le patriotisme y est du style flamboyant ; les instituteurs arrachent en pleurant les pages des manuels d'histoire consacrés à Jeanne d'Arc, à l'école laïque et à Jules Ferry ; et le film se termine sur des chœurs d'élèves qui chantent comme des psaumes les articles de la Déclaration des Droits de l'Homme. Ces évocations hautement républicaines prêtent un peu à sourire, et le film a été assez sévèrement critiqué en France. C'est un accueil assez injuste, car, avec des défauts inévitables qui sont typiquement des défauts d' « absent », Renoir avait essayé de comprendre la situation d'un pays occupé ; son film est d'un homme intelligent qui échoue sur des données qu'on ne peut pas imaginer à distance, mais, à tout prendre, il y a certainement moins de sottises et moins de bassesse dans son film que dans ceux qui furent réalisés par la suite en France sur des thèmes voisins. » — F.T.

1944. — SALUTE TO FRANCE (SALUT A LA FRANCE)

Scénario : Philip Dunne, Jean Renoir, Burgess Meredith, etc.

Réalisation : Jean Renoir, en collaboration.

Opérateurs : Army Pictorial Service.

Musique : Kurt Weill.

Montage : sous la supervision de Helen Van Dongen.

Production : O.W.I. (Office of War Information, New York).

Distribution : Artistes Associés.

Métrage : 540 mètres.

Présentation à Paris : 1946. Sans générique.

Interprétation : Burgess Meredith ; Claude Dauphin ; Garson Kanin ; anonymes.

Présenté en France dans l'anonymat le plus total, un an après la fin de la guerre, *Salut à la France* n'eut pas l'honneur, autant que je sache, du moindre commentaire de la presse parisienne. Pourtant *Salut à la France* avait connu aux U.S.A. un joli brin de succès, qui sans égaler celui de son grand film antérieur, *This Land is Mine*, prouve que Renoir, quand il veut exprimer certaines vérités élémentaires, sait parler directement au grand public. Dans le cas qui nous concerne, il s'agissait, selon les propres termes de Renoir, « d'expliquer un peu ce que sont les Français aux Américains qui vont débarquer ».

Sur le pont d'un transport de troupes à destination du Continent, un petit groupe, parmi eux un soldat français, un soldat anglais, un soldat américain, discutent du pays qu'ils vont bientôt découvrir ou redécouvrir. Claude Dauphin, bien sûr, est le porte-parole de la douceur de vivre française. Mais, se demande-t-il avec ses interlocuteurs, quel pays va-t-on retrouver après les terribles années d'occupation ? Renoir, dont il ne faut pas surestimer ni davantage sous-estimer la participation à cette œuvre collective, non signée, manifeste une fois de plus, sans coup de clairon, avec le bon sens tout rond d'un être français jusqu'à la racine des cheveux, sa confiance dans la patrie du « vin rouge » et du « fromage de brie ». Le style du film, simple, désordonné, proche des films à la bonne franquette que Renoir aimait tourner en France avant-guerre, est à l'opposé de ce qui se fait d'ordinaire dans le genre propagande (surtout anglo-saxonne). Même dans cette œuvre de circonstance, Renoir retrouve son goût pour les distributions en apparence à contre-sens. Ainsi Burgess Meredith, avec son sourire trop subtil d'intellectuel de Broadway. Et pourtant comment oublier tel plan où nous le voyons sur le pont, pataud, avec son barda ? — L.Ms.

1945. — THE SOUTHERNER (L'HOMME DU SUD)

Scénario : Jean Renoir, d'après le roman de George Sessions Perry : « Hold Autumn in your Hand ».

Adaptation : Hugo Butler.

Dialogues : Jean Renoir (conseillé par Faulkner).

Réalisation : Jean Renoir.

Assistant : Robert Aldrich.

Opérateur : Lucien Andriot.

Musique : Werner Janssen. *Jouée par* : Janssen Symphony Orchestra.

Décors : Eugène Lourié.

Prise de son : Frank Webster.

Montage : Gregg Tallas.

Producteurs : David L. Loew et Robert Hakim.

Producteur associé : Samuel Rheiner.

Distributeur : United Artists.

Métrage : 2.586 mètres.

Première présentation : au Théâtre des Quatre étoiles, Beverley Hills le 30 avril 1945.

Prix du meilleur film à sujet à la Biennale de Venise 1946.

Présentation à Paris : 30 mai 1950 aux Reflets, Cinéma d'Essai.

Interprétation : Zachary Scott : *Sam Turcker* ; Betty Field : *Nona Turcker* ; J. Carrol Naish : *Devers* ; Beulah Bondi : *Grand-mère* ; Percy Kilbride : *Harmie* ; Blanche Yurka : *Maman* ; Charles Kemper : *Tim* ; Norman Lloyd : *Finley* ; Estelle Tatlor : *Lizzie* ; Noreen Nash : *Becky* ; Jack Norworth : *Docteur* ; Paul Harvey : *Ructon* ; Nestor Piva : *Barman* ; Jay Gilpin : *Jot* ; Jean Vanderwilt : *Daisy* ; Paul Burns : *l'Oncle Pete* ; Dorothy Granger : *jeune fille à la soirée* ; Earl Hodgkins : *Invité aux noces* ; Almira Sessions : *Cliente au magasin* ; Rex : *Zoonie.*

Ce film — Renoir nous l'affirme — a été tourné dans la plus entière liberté. Rien, dans ce quasi-documentaire, qui porte la trace des habitudes d'Hollywood. L'auteur revendique la pleine responsabilité de ses actes, sans circonstances atténuantes. S'il néglige de ne pas rester fidèle à une certaine idée qu'on se fait de lui-même, c'est qu'il le veut bien. Renoir est toujours Renoir : c'est pourquoi il n'a pas besoin d'imiter Renoir.

A sujet neuf, d'ailleurs, style neuf. Ces planteurs de coton tiennent de leur origine anglo-saxonne et de leur éducation protestante une austérité qui, du modèle, devait passer dans la peinture. La solennité de leurs gestes exige des égards qui ne sont pas exactement ceux que l'on doit au clochard parisien ou à l'ouvrier provençal. Il y a du hiératique dans leur menue vie, du théâtral sur quoi Renoir renchérit, comme il a toujours renchéri sur ce qui lui était donné à contempler.

Cela dit, reconnaissons que le regard du metteur en scène n'est plus tout à fait le même. Il ne se contente plus de s'émerveiller : il juge. Dans ce paysage rude, dans ce monde de pionniers, la grandeur de l'homme ne réside plus dans l'abandon à la nature (ou au naturel) : il importe de la contredire, de la dominer. Derrière les apparences — qu'il est loisible de trouver plus grises que coutume — se profile l'ombre d'une grande Idée morale ou métaphysique, d'un *Dieu* explicitement nommé et dont l'œuvre de Renoir ne s'était guère souciée jusque-là.

Cette profession de foi spiritualiste a pu étonner : contentons-nous de l'enregistrer, comme nous enregistrons celle du *Fleuve* ou d'*Orvet*, sans prétendre résoudre une contradiction que Renoir aime à nourrir en lui bien vivante. Disons simplement qu'elle nous interdit d'interpréter selon une ligne trop stricte et trop commode le matérialisme non moins ingénument affiché dans *Boudu* ou *Elena*. — E.R.

Nouvelle production indépendante où Renoir était associé avec quelques amis dont Burgess Meredith : *Le Journal d'une femme de chambre*, bien accueilli aux Etats-Unis (et plus tard très mal en France). Contrairement à ce qui a été dit, Renoir fut très libre pour tourner ce film. Ensuite son amie Joan Bennett lui demande de faire *La Femme sur la Plage*, dont le tournage n'alla pas sans difficultés : un tiers environ du film fut retourné après quelques previews malheureuses.

1946. — THE DIARY OF A CHAMBERMAID (LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE)

Scénario : Jean Renoir et Burgess Meredith, d'après le roman d'Octave Mirbeau et la pièce d'André Heuse, André de Lorde et Thielly Nores.
Réalisation : Jean Renoir.
Opérateur : Lucien Andriot.
Musique : Michel Michelet.
Décors : Eugène Lourié.
Costumes : Barbara Karinska.
Production : Benedict Bogeaus et Burgess Meredith.
Distributeur : Artistes Associés.
Métrage : 2.350 mètres.
Présentation à Paris : 9 juin 1948.
Interprétation : Paulette Goddard : *Célestine ;* Burgess Meredith : *Mauger ;* Hurd Hatfield : *Georges ;* Reginald Owen : *M. Lanlaire ;* Francis Lederer : *Joseph ;* Judith Anderson : *Mme Lanlaire ;* Florence Bates : *Rose ;* Irène Ryan : *Louise.*

Le recul permet d'année en année de mieux mesurer la qualité et l'importance de l'avant-dernier film américain de Jean Renoir. Longtemps seul *L'Homme du Sud* bénéficia d'un préjugé favorable à cause de son « réalisme ». Le *Southerner* est admirable, mais *Le Journal* je pense, est encore plus beau et plus pur. Renoir y satisfait sans retenue et dans une éblouissante unité de style l'un des projets fondamentaux de son inspiration : la synthèse du comique et du drame. Mais *La Règle du Jeu* n'était encore qu'un « drame gai » : *Le Journal* est une tragédie burlesque, aux confins de l'atrocité et de la farce.

C'est aussi sans doute avec *Le Journal* que Renoir se dégage totalement cette fois du « réalisme » de son œuvre française. Il est remarquable que tout le film ait été tourné en studio dans cette étrange lumière de cauchemar, si loin de celle de la Sologne ou même de la Géorgie de *Swamp Water*. Tout ici, jusqu'à l'extraordinaire vérité des détails vestimentaires, est intégré à une sorte de fantasque cruel aussi transposé qu'un monde théâtral. Aussi bien est-ce peut-être ici que prendra source la hantise du théâtre qui marquera de plus en plus l'évolution de Renoir. Le répertoire dramatique n'avait guère fourni jusqu'ici au réalisateur de *Boudu* qu'un prétexte de scénario. Mais c'est peut être pour la première fois que nous discernons dans l'œuvre de Renoir, non plus le théâtre, mais la théâtralité à l'état pur. — A.B.

1946. — THE WOMAN ON THE BEACH (LA FEMME SUR LA PLAGE)

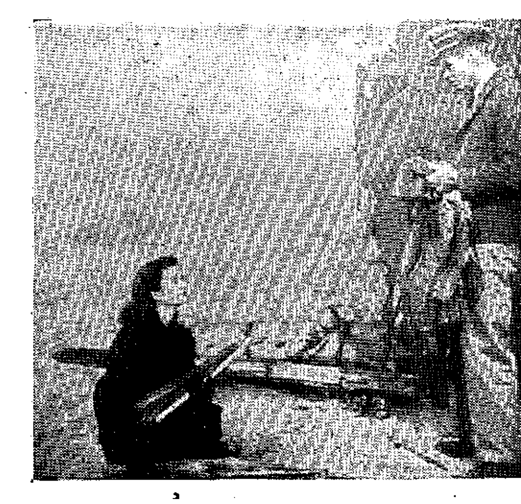
Scénario : Jean Renoir, Frank Davis et J.R. Michaël Hogan d'après le roman de Mitchell Wilson : « None to blind ».
Réalisation : Jean Renoir.
Assistant : James Casey.
Opérateurs : Léo Tover, Harry Wild.
Effets spéciaux : Russell A. Cully.
Direction artistique : Albert S. d'Agostino, Walter E. Keller.
Décors : Darrell Silvera, Jhon Sturtevant.
Musique : Hans Eisler. *Direction musicale :* C. Bakaleinikoff.
Prise de son : Jean L. Speak, Clem Portman.
Montage : Roland Gross et Lyle Boyer.
Production : R.K.O.
Producteur : Jack Gross.
Producteur associé : Will Price.
Métrage : 1.928 mètres.
Présentation à Paris : 23 juin 1948.
Interprétation : Joan Bennett : *Peggy Butler;* Robert Ryan : *Lieutenant Scott ;* Charles Bickford : *Butler;* Nan Leslie : *Eve;*

Walter Sande : *Wernecke;* Irène Ryan : *Mme Wernecke;* Glenn Vernon : *Kirk;* Frank Darien : *Lars;* Jay Norris : *Jimmy.*

Le premier de la trilogie des grands chefs-d'œuvre. Pour mutilé qu'il soit, par rapport au film initial (cf. CAHIERS, n° 34), on en peut juger autant que du *Greed* de Stroheim, par exemple. Et s'il est un metteur en scène, quelle que soit l'importance qu'il puisse attacher à la composition, chez lequel la partie est bien l'image du tout, c'est Renoir.

Ce film, le plus proche par l'apparence de Fritz Lang (qui le lui revaudra bientôt), ne l'est effectivement que d'apparence : la tragédie ne naît pas du déroulement implacable de quelque fatalité, mais au contraire de la fixation et de l'immobilité ; chacun des trois personnages s'y fige dans une fausse image de lui-même et de son désir. Cernés par un décor clos, face au mouvement factice des vagues, le peintre aveugle s'est aliéné dans ses toiles comme Ryan et Joan Bennett dans une pure fascination sexuelle. Le feu rompra l'enchantement et les rendra au temps qui passe.

C'est aussi l'aboutissement de ce que l'on n'ose appeler le second apprentissage de Renoir : toute virtuosité technique semble abolie, les mouvements d'appareil, rares et brefs, cèdent définitivement le haut de l'écran au raccord dans l'axe ou au classique champ-contre-champ. Désormais, Renoir pose des faits, les uns après les autres, et la beauté naît ici de l'intransigeance : il n'y a rien qu'une succession brute d'actes ; chaque plan est un événement. Si riche d'ornements qu'ils puissent apparaître par rapport à cette épure, les films suivants la prendront tous pour armature, et mettront d'ailleurs leur coquetterie à la laisser clairement voir dans leurs temps forts. Faut-il préférer les grandes *Passions* au *Clavecin bien tempéré ?* peut-être ; mais s'il est un cinéma pur, il est d'abord dans *La Femme sur la plage.* — J.R.



La Femme sur l

Jean Renoir avait fondé avec des amis une compagnie, le *Film-Group*, pour tourner avec des petits budgets des pièces de théâtre classiques, mais aucun projet n'aboutit. Renoir découvre alors le livre de Rumer Godden « The River » et trouve hors du cinéma un financier qui avait des relations avec le gouvernement indien. Il part donc en 1949 pour les Indes tourner « une méditation occidentale sur l'Orient », qu'il reviendra monter à Hollywood.

1950. — THE RIVER (LE FLEUVE)

Scénario : Rumer Godden et Jean Renoir, d'après un roman de Rumer Godden.

Commentaire : June Hillman.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistant : Forrest Judd.

Opérateur : Claude Renoir.

Cameraman : Ramananda Sen Gupta.

Musique : Accompagnement musical enregistré aux Indes.

Direction de la musique : M.A. Parata Sarati.

Décors : Eugène Lourié, Bansi Chandra Gupta.

Prise de son : Charles Poulton, Ch. Knott.

Montage : Georges Gale.

Tournage : 1949-1950, environ de Calcutta, bords du Gange.

Couleur : Technicolor.

Production : Theater Guild.

Producteur : Kenneth McEldowney.

Distribution : Artistes Associés.

Métrage : 2.730 mètres.



Le

Première présentation : 19 décembre 1951, à Paris.

Prix : 1er prix international de la Biennale de Venise (Sept. 1951).

Interprétation : Nora Swinburne : *la mère* ; Esmond Knight : *le père* ; Arthur Shields : *Mr John* ; Thomas E. Breen : *Capitaine John*, Suprova Mukerjee : *Nan* ; Patricia Walters : *Harriet* ; Radha : *Mélanie* ; Adrienne Corri : *Valérie*; Richard Foster : *Bobey*; Pénélope Wilkinson : *Elisabeth* ; Jane Harris : *Muffie* ; Jennifer Harris : *Mouse* ; Cecilia Wood : *Victoria* ; Ram Singh : *Sahjn Singh* ; Nimai Barik : *Kanu*; Trilak Jetli : *Anil*.

Tout grand film est le récit d'une expérience, c'est-à-dire qu'il va du particulier au général ; loin de réduire les contradictions à un conflit singulier, où celles-ci s'enlisent peu à peu, il ne lâche pas le destin personnel avant que de l'avoir mené à l'état le plus aigu de crise : la figure nouvelle, dès son apparition, ouvre aussitôt les yeux sur un nouveau monde.

Le voyage aux Indes a maintenant remplacé le traditionnel voyage en Grèce. Mais ce n'est point vers quelque paysage exotique que s'embarquent un Renoir ou un Rossellini, mais plutôt vers le berceau de toutes les civilisations indo-européennes : ils demandent à l'Inde de leur redonner la note fondamentale qui s'est, semble-t-il, perdue par ici dans un concert plus discordant.

Avec *Voyage en Italie*, et ce qu'aurait été peut-être le *Que Viva Mexico* d'Eisenstein, *Le Fleuve* est le seul exemple d'un film rigoureusement réfléchi sur lui-même, où la donnée narrative, la description sociologique et les thèmes métaphysiques ne se contentent pas de se répondre, mais sont en tout point interchangeables. « Nous sommes une partie du monde » : trois barques, trois jeunes filles retrouvent simultanément le point central où toutes les contradictions s'abolissent, où la mort et la naissance, le don et le refus, la possession et le dénuement ont même valeur et même sens ; qui s'oublie se trouve, qui consent triomphe. L'aventure d'Harriet est aussi le récit d'une mort qui est une naissance, c'est-à-dire d'une métamorphose, d'un avatar ; ainsi le bûcheron devient dieu, Krishna redevient bûcheron. Ce film, le plus riche de métaphores, n'a enfin pour sujet que la métaphore elle-même, ou la connaissance absolue. — J.R.

En avril 1951 Renoir rentre en France après onze ans d'absence. Il a le projet de porter à l'écran la *Folle de Chaillot* de Giraudoux, mais comme il désirait également tourner avec Anna Magnani, c'est le projet du *Carrosse d'Or*, auquel il avait pensé jadis, qui aboutit.

1952. — LE CARROSSE D'OR

Scénario : adaptation du Carrosse du Saint Sacrement de Mérimée par Jean Renoir, Renzo Avanzo, Giulio Macchi et Ginette Doynel.

Adaptation : Jack Kirkland.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistants : Marc Maurette et Giulio Macchi.

Opérateur : Claude Renoir et H. Ronald.

Cameraman : Rodolfo Lombardi.

Musique : Antonio Vivaldi, adaptée par Marinozzi.

Décors : Mario Chiari.

Assistant décorateur : Gianni Polidori.

Prise de son : Joseph De Bretagne.

Script : Ginette Doynel.

Montage : Mario Serandrei, David Hawkins.

Tournage : commencé le 4 février 1952 à Cinecitta.

Couleur : Technicolor.

Production : Panaria Film — Hoche Production.

Directeurs de production : Valentino Brosio, Giuseppe Bordognoi.

Distribution : Corona.

Première présentation : en France le 11 février 1953, sortie le 27 février 1953 à l'Olympia et au Paris.

Interprétation : Anna Magnani : *Camilla* ; Duncan Lamont : *Le Vice Roi* ; Odoardo Spadaro : *Don Antonio* ; Riccardo Rioli : *Ramon* ; Paul Campbell : *Felipe* ; Nada Fiorelli : *Isabelle* ; Georges Higgins : *Martinez* ; Dante : *Arlequin* ; Rino : *le docteur* ; Gisella Mathews : *la marquise Altamirano* ; Ralph Truman : *Duc de Castro*; Elena Altieri : *Duchesse de Castro* ; Renato Chiantoni : *Capitaine Fracasse*; Giulo Tedeschi : *Baldassare*; Alfredo Kolner : *Florindo*; Alfredo Medini : *Polichinelle*; les frères Medini : *4 enfants*; John Pasetti: *le Capitaine des Gardes*; William Tubbs : *l'aubergiste*; Cecil Mathews : *Le Baron*; Fedo Keeling : *Le Vicomte*; Lina Marengo : *La vieille comédienne*; Jean Debucourt : *l'Evêque*.

Le « sésame ouvre-toi » de toute l'œuvre de Renoir. Les deux pôles ordinaires de celle-ci, l'Art et la Nature, la Comédie et la Vie y prennent figure de deux miroirs en vis-à-vis qui se renvoient indéfiniment leur image jusqu'à en effacer toute démarcation entre les deux zones d'influence. La question majeure de tous les films précédents et suivants — celle de la sincérité — trouve ici sa réponse la plus élégante, fût-elle formulée, à son tour, comme une interrogation. Cette œuvre *nécessaire* (il fallait qu'elle fût et chacun des moindres accidents y peut être déduit de l'hypothèse initiale) est une œuvre de commande, tirée d'une pièce que rien, semble-t-il (si ce n'est la veine ésotérique de Mérimée) ne promettait à une telle destinée. Ce jeu rigoureux ne connaît d'autre règle que celle d'une improvisation posée comme principe. Cet écrin précieux a eu le rare bonheur d'enfermer les riches joyaux qui ont nom : Commedia dell'arte, Vivaldi, Magnani.

Rien donc de théorique. Si un auteur peut ainsi se flatter de faire passer dans la forme ce qui constitue d'habitude le fond de son propos, c'est que celui-ci est en même temps le propos privilégié de l'art dans lequel il s'exerce.

Tout ce qui est dit et montré, ici, concerne non seulement Renoir, mais le cinéma tout entier, lesquels n'ont qu'un même et unique objet profond : le spectacle, ou si l'on préfère l'apparence.

Et les apparences, là, n'étaient guère a priori favorables. Cette sorte de spectacle, le mime, la mascarade, offre en général la plus extrême répugnance à s'inscrire sur un écran. Renoir a su le plier aux normes cinématographiques, en même temps qu'il l'a fait servir de repoussoir. L'affectation des attitudes n'est là que pour mieux provoquer le naturel et rendre ses interventions plus éclatantes ; le masque une fois ôté, la figure humaine brille de sa splendeur vraie, lavée de la boue déposée par la routine séculaire de la vie et de l'art.

Ce chassé-croisé de la règle et de la liberté trouve enfin son écho sur le plan moral : la belle indécision d'une femme nous est présentée comme la plus sublime des vocations. Si Renoir ne tranche pas, ce n'est point par prudence. Son œuvre est parfaite comme le cercle : comme le cercle, elle hait la quadrature. — E. R.

Le Carrosse d'Or fut un échec commercial, et même critique. Jean Renoir va rester deux ans sans tourner. Il a le projet de tourner en Bourgogne, avec Danielle Delorme, *Les Braconniers,* ainsi qu'une adaptation du *Premier Amour* de Tourgueniev, mais finalement c'est un film primitivement destiné à Yves Allégret, *French-Cancan,* qu'il prépare durant l'été 1954 et commence à tourner le 4 décembre, ce qui marque sa rentrée dans les studios parisiens où il n'avait pas travaillé depuis 1939. Au mois de juillet de la même année, Jean Renoir avait fait ses débuts de metteur en scène théâtral en dirigeant le *Jules César* de Shakespeare dans les Arènes d'Arles.

1954. — JULES CESAR
de William Shakespeare

Traduction et adapatation : Grisha et Mitsou Dabat.

Mise en scène : Jean Renoir.

Régie générale : Jean Serge.

Unique représentation : Arènes d'Arles, le 10 juillet 1954.

Principaux interprètes : Jean-Pierre Aumont : *Marc Antoine ;* Loleh Bellon : *Porcia ;* Yves Robert : *Cassius ;* Françoise Christophe : *Calpurnia ;* Paul Meurisse : *Brutus ;* Henri Vidal : *Jules César ;* Jean Parédès : *Casca;* Jean Topart : *Octave César;* François Vibert : *Le devin ;* Gaston Modot : *Ligarius ;* Henri-Jacques Huet : *Fleurius* Et seize autres comédiens dans une trentaine de rôle. Deux cents figurants recrutés sur place (gardians de Camargue notamment).



French-Cancan.

1954. — FRENCH-CANCAN

Scénario, adaptation et dialogues : Jean Renoir, d'après une idée d'André-Paul Antoine.

Réalisation : Jean Renoir.

Assistants : Serge Vallin, Pierre Kast.

Opérateur : Michel Kelber.

Cameraman : Henri Tiquet.

Musique : Georges Van Parys.

Paroles des chansons : Jean Renoir.

Décors : Max Douy.

Costumes : Rosine Delamare.

Assistants décorateurs : Jean André, Jacques Douy.

Prise de son : Antoine Petit-Jean.

Script : Ginette Doynel.

Montage : Boris Lewin.

Tournage : commencé le 4 octobre 1954, terminé le 20 décembre.

Couleur : Technicolor.

Studios : Saint-Maurice, Francœur.

Production : Franco London Film — Jolly Film.

Directeur de production : Louis Wipf.

Interprétation : Jean Gabin : *Danglard;* Françoise Arnoul : *Nini ;* Maria Félix : *La Belle Abbesse ;* Jean-Roger Caussimon : *Baron Walter ;* Max Dalban : *patron de la Reine Blanche;* Dora Doll : *La Génisse;* Gaston Modot : *domestique de Danglard;* Jean Parédès : *Coudrier ;* Michèle Philippe : *Eléonore;* Jean-Marc Tennberg : *Bidon ;* Valentine Tessier : *Madame Olympe;* Franco Pastorino : *Paulo;* Lydia Johnson : *Guibole;* Gianni Esposito : *le Prince ;* Anna Amendola : *Arlette Vibert;* Philippe Clay : *Casimir;* France Roche; Annik Morice; Jacques Jouan-

neau; Michèle Nadal; Sylvine Delannoy; Anne-Marie Mersen; Albert Rémy; Michel Piccoli; Patachou; André Claveau; Edith Piaf; Jean Raymond.

Parmi les récents Renoir, le plus goûté des dilettantes, le moins estimé des puristes: on se demande pourquoi. Il s'agit bien sûr d'un film de transition, déséquilibré par des coupes massives, dont les acteurs principaux sont imposés, le tournage hâtif... et puis après ? Renoir en a vu d'autres, et nous aussi. Si les contraintes de l'usine à grande production ne sont pas celles de l'entreprise artisanale, si les décors de faux luxe entraînent d'autres servitudes que les pièces trop étroites, les têtes d'affiche que les copains, toutes ces scories sont entraînées par le même courant généreux que jadis et doivent bon gré mal gré se mettre à l'unisson.

La grandeur de cette ode à tous les plaisirs physiques est d'abord sa prodigieuse inactualité — mais une inactualité active et combattante. On s'est étonné d'entendre succéder à la pure musique du *Carrosse d'or* des accords plus populaires ; deux ans ont suffi à montrer comment ce film était le maillon nécessaire entre *Le Carrosse* et *Eléna*. Et puis, de la « sainte prostitution du théâtre », dont parlait Baudelaire, à l'apothéose du bordel, il n'y a qu'un pas, que Renoir franchit allégrement. Il y a de l'impudeur dans tout grand film ; Renoir la prend pour modèle, et absout aussi bien la danseuse que l'actrice, celle-ci qui met son âme à nu, et celle-là ses jambes.

Comme lui, comme tous, ses héros refusent le choix ; tout au long, l'œuvre de Renoir nous aura répété ces vers du Faune : « Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs — Traîtresses, divisé la touffe échevelée — De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée... » (Tel sera encore le crime d'Eléna, qui en sera punie en ne refermant les bras de Vénus que sur un bellâtre tzigane). Bref, un panthéisme, qui nous enseigne aussi bien à ne pas séparer le sensuel du spirituel, ni *French-Cancan* du *Carrosse*. Cela ne va pas sans amertume, mais le plaisir non plus n'est pas gai, n'étant encore qu'une moitié qui, par son propre mouvement, se veut donner l'illusion du Tout.

Non : Pan ne dort pas. La fièvre panique du cancan final aspire après soi tout le film, dont qu'importent alors les hiatus. Dans cette furie de filles et de linge, sachons voir l'hymne le plus triomphant que le cinéma ait jamais dédié à son âme, le mouvement qui, en déplaçant les lignes, les crée.

Un art de vivre, un art poétique, intimement confondus, cela, qui était dans *Le Fleuve* et *Le Carrosse*, est aussi dans *French-Cancan* : les mêmes d'ailleurs, sous des masques divers, ceux-ci n'étant que le théâtre intime, la comédie suprême que Renoir se joue à lui-même. Tout est enfin prêt pour l'entrée en scène d'*Eléna*, mélodrame dans le goût français, donné pour célébrer la victoire du désir sur les intrigues du cœur... Et rassurons-nous : Eléna n'est pas en retard. — J.R.

Avant la sortie de *French-Cancan* (en mai 1955) qui devait connaître un gros succès, Jean Renoir fait jouer sa première pièce, *Orvet*, pièce écrite en 1953 pour Leslie Caron.

1955. — ORVET

Comédie en 3 actes de Jean Renoir

Mise en scène : Jean Renoir.

Décor : Georges Wakhevitch.

Musique : Joseph Kosma.

Collaboration technique : Robert Petit.

Régisseur général : Maurice Fraigneau.

Couturiers : Karinska et Givenchy.

Première représentation : Théâtre de la Renaissance, le 12 mars 1955.

Interprétation : Leslie Caron : *Orvet* ; Paul Meurisse : *Georges* ; Michel Herbault : *Olivier* ; Catherine Le Couey : *Mme Camus* ; Raymond Bussières : *Coutant* ; Jacques Jouanneau : *William* ; Marguerite Cassan : *Clotilde* ; Yorick Royan : *Berthe* ; Suzanne Courtal : *Mère Vipère* ; Pierre Olaf : *Philippe-le-pied-bot* ; Georges Saillard : *Le médecin* ; Georges Hubert : *Premier chasseur* ; Henry Charrett : *Deuxième chasseur*.

« *Doit-on hausser le ton à propos de rien, et* Orvet *est-il autre chose que le portrait d'un échec ?* » (Guy Verdot). « *Voilà au sens propre du terme, un enfantillage compliqué de pirandellisme, nous ne l'avons que trop vu; il serait injuste d'en accuser Pirandello, qui n'avait pas vu cela.* » (Robert Kemp). « *Un amalgame complexe de bonnes intentions, de réminiscences littéraires, de thèmes usés, de poésie agreste, de philosophie à la portée de tous, de gentillesse, d'ingénuité, de maladresses, d'astuce et d'ambition.* » (Claude Baignères). « *Et il y a autre chose : une santé absolument féroce, un goût de la vie, une joie naïve et assez cruelle, une bonhommie raisonneuse qui fait mes délices, une cocasserie gentille, humble, une verdeur très franche, une vulgarité sans apprêt... Tout cela ne construit-il pas une pièce ?* » (de Garambè).

Précisément, *Orvet* est une pièce, la première pièce de Jean Renoir, défendue essentiellement par des gens de cinéma : « *Ce n'est pas du théâtre littéraire. C'est une œuvre de metteur en scène qui a axé sa pièce sur ses acteurs, qui s'est laissé conduire, d'un côté par la sincérité de l'inspiration, et de l'autre par l'instinct le plus sûr de l'efficacité scénique.* » (André Bazin). « *La veille de la générale, j'ai vu* Orvet *et j'en suis sorti tout à la fois conquis et bouleversé.* » (Roberto Rossellini).

Laissons conclure Jean Renoir, à la faveur de cet extrait d'interview radiophonique : « *Monsieur Stève Passeur a le droit de trouver ma pièce ratée, il est du métier, mais je conteste à Monsieur Favallelli le droit de critiquer la personne de Leslie Caron, car il n'y connaît rien. Je puis l'assurer que si mon père avait connu Leslie, ce n'est pas un portrait d'elle qu'il aurait fait ni cent : il aurait passé sa vie à la peindre.* »

Jean Renoir songe à un film s'inspirant de la vie du Général Boulanger. De transformations en transformations, le projet deviendra *Elena et les hommes*.



Eléna et les hommes.

1956. — ELENA ET LES HOMMES

Scénario et dialogues : Jean Renoir.

Adaptation : Jean Renoir et Jean Serge.

Réalisation : Jean Renoir.

Opérateur : Claude Renoir.

Musique : Joseph Kosma.

Parole des chansons : Jean Renoir.

Décors : Jean André.

Prise de son : William Sivel.

Script : Ginette Doynel.

Tournage : 1er décembre 1955-17 mars 1956.

Montage : Boris Lewin.

Couleur : Eastmancolor.

Production : Franco-London-Film, Les Films Gibé, Electra Compania Cinematografica.

Distribution : Cinedis.

Première présentation : 12 septembre 1956 à Paris.

Interprétation : Ingrid Bergman : *Elena;* Jean Marais : *Rollan;* Mel Ferrer : *Henri;* Jean Richard : *Hector;* Magali Noël : *Lolotte;* Juliette Greco : *Miarka;* Pierre Bertin : *Martin;* Jean Castagnier; Jean Claudio, Elina Labourdette; Frédéric Duvallès; Dora Doll; Mirko Ellis; Jacques Hilling; Jacques Jouanneau; Renaud Mary; Gaston Modot; Jacques Morel; Michèle Nadal; Albert Rémy; Olga Valéry; Marjane.

Dire que Renoir est le plus intelligent des cinéastes revient à dire qu'il est français jusqu'au bout des ongles. Et si *Eléna et les hommes* est « le » film français par excellence, c'est parce qu'il est le film le plus intelligent du monde. L'art en même temps que la théorie de l'art. La beauté en même temps que le secret de la beauté. Le cinéma en même temps que l'explication du cinéma.

Notre belle Eléna n'est qu'une muse de département. Sans doute. Mais à la recherche de l'absolu. Car en filmant Vénus parmi les hommes, Renoir, pendant une heure trente, superpose le point de vue de l'Olympe à celui des mortels. Devant nos yeux, la métamorphose des Dieux cesse d'être un slogan de bazar pour devenir un spectacle d'un comique déchirant. Par le plus beau des paradoxes, en effet, dans *Eléna,* les immortels aspirent à mourir. Pour être sûr de vivre, il faut être sûr d'aimer. Et pour être sûr d'aimer, il faut être sûr de mourir. Voilà ce que découvre *Eléna* dans les bras des hommes. Voilà l'étrange et dure morale de ce fabliau moderne déguisé en opéra-bouffe.

Trente ans d'improvisation dans le tournage ont fait de Renoir le premier technicien du monde. Il fait en un plan ce que les autres feraient en dix. Et n'en feraient-ils qu'un que lui, Renoir, s'en passerait. Jamais un film n'a été plus libre que *Eléna.* Mais au plus profond des choses, la liberté, c'est la nécessité. Et jamais non plus un film n'a été plus logique

Eléna est le film le plus mozartien de son auteur. Moins tant par l'apparence extérieure, comme *La Règle du Jeu,* que par la philosophie. Le Renoir qui termine *French-Cancan* et prépare *Eléna* est un peu, moralement, le même homme que celui qui achève le « Concerto pour clarinette » et entame « La Flûte Enchantée ». Quant au fond : même ironie et même dégoût. Quant à la forme : même audace géniale dans la simplicité. A la question, qu'est-ce que le cinéma ? *Eléna* répond: plus que le cinéma. — J.-L.G.

1956. — L'ALBUM DE FAMILLE DE JEAN RENOIR

Réalisation : Roland Gritti.

Travail préparatoire : Pierre Desgraupes.

Tournage : chez Jean Renoir, avenue Frochot à Paris.

Production : Franco-London-Film.

Distribution : Cinédis.

Présentation : en complément de programme avec *Elena et les hommes.*

Interprétation : Jean Renoir, Pierre Desgraupes.

Avant même la présentation de son film à Paris (où le succès fut mitigé) Jean Renoir retourne aux U.S.A. où la version américaine d'*Elena* fut un échec. Depuis, Jean Renoir a écrit une nouvelle pièce de théâtre, « Carola ou les cabotins » (dont nous donnons un extrait page 55), ainsi que l'adaptation de la pièce de Clifford Odets : *Le Grand Couteau,* représentée pour la première fois au Théâtre des Bouffes-Parisiens le 30 octobre 1957 avec Daniel Gélin, Claude Génia, Paul Cambo, Paul Bernard, Teddy Billis, France Delahalle, Andrée Parisy, Vera Norman et Robert Montade.

Cette bio-filmographie a été établie par André Bazin. Les notes critiques ont été rédigées par André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Claude de Givray, Jean-Luc Godard, Louis Marcorelles, Jacques Rivette, Eric Rohmer et François Truffaut.

LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros les deux premières parties des

ENTRETIENS AVEC JEAN RENOIR

par Jacques Rivette et François Truffaut
n° 34, pages 3 à 22, et n° 35, pages 14 à 30

(De *La Règle du Jeu* au *Carrosse d'or)*

et les textes suivants de Jean Renoir :

●

Tous ces numéros sont encore disponibles à nos bureaux et peuvent vous être adressés contre la somme de 250 francs.

1819-1957



Toute technique évolue... y compris celle de la garantie

Comme son arrière-grand-père, l'homme de 1957 souscrit des contrats d'assurance. Mais ces contrats sont adaptés aux circonstances actuelles. Ils accordent des garanties illimitées. Ils ne comportent pas de déclaration de capitaux.

L'homme moderne s'adresse à

La Compagnie Française du Phénix

fondée en 1819

mais toujours à l'avant-garde du progrès technique

Ses références le prouvent :

C'EST LA COMPAGNIE D'ASSURANCES DU CINÉMA ET DE L'ÉLITE ARTISTIQUE FRANÇAISE

33, RUE LAFAYETTE - PARIS-IXe - TRU. 98-90

SERVICE P. A. I. pour PARIS — P. R. I. pour la PROVINCE

CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma — et du télé-cinéma —
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et Eric ROHMER

•

•

Prix du numéro : 250 Frs
Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

•

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze.
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal : 4e trim. 1957.

